

DIETRICH BOSCHUNG

WERKE UND WIRKMACHT

Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien



MORPHOMATA

Die Texte dieses Bandes legen ausgehend von griechischen und römischen Kunstwerken dar, wie Leistungen des menschlichen Intellekts in unterschiedlichen Medien und zu verschiedenen Zeiten eine konkrete erlebbare Form erhalten haben und welche Wirkmacht sie gerade durch die Ausgestaltung entfalten konnten.

Antike Artefakte wie Statuen, Reliefs oder Gemälde gaben Vorstellungen und Wissen eine sinnlich erfahrbare Form, machten sie anschaulich, überzeugend und dauerhaft. Zugleich veränderten sie intellektuelle Leistungen, indem sie bestimmte Aspekte betonten, präzisierten oder neu kombinierten, andere aber reduzierten oder ganz wegließen. Das Buch untersucht ihre Entstehung als materielle Konkretisierung epistemischer Elemente und die medialen Bedingungen der Gestaltungsprozesse ebenso wie die Auswirkungen der gewordenen Form. Es legt den dafür entwickelten methodischen Ansatz des Internationalen Kollegs Morphomata dar und verbindet Fallstudien aus der Klassischen Archäologie mit Überlegungen zu zentralen Aspekten der materiellen Kultur.

BOSCHUNG – WERKE UND WIRKMACHT



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 36

DIETRICH BOSCHUNG

WERKE UND WIRKMACHT

Morphomatische Reflexionen
zu archäologischen Fallstudien

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Thierry Greub, Torsten Zimmer
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6282-4

Paul Zanker
zum 7. 2. 2017

INHALT

Vorwort (Günter Blamberger)	11
Einleitung	15

I MORPHOMATISCHE VORBEMERKUNGEN

1. DIE VERSUCHSANORDNUNG	
1.1 Ansatz und Betrachtungsweise	23
1.2 Der Gegenstand der Untersuchung: Das Morphom	31
2. SCHLÜSSELBEGRIFFE	
2.1 Artefakt	37
Zur Genese des Begriffs 37.– <i>Ars</i> und Artefakte des Polyklet 43	
2.2 Intellekt	49
2.3 Konkretisierung	59
Materialien und Herstellungstechniken 59.– Formate 67.– Genese und Dynamik eines Mediums 80	
2.4 Wirkmacht	90
Irritation und Aufmerksamkeit. Das Beispiel der Statuen 90.– Körper und Werte 96.– Visuelle Autorität 101	
2.5 Monument	109
Monumentalität. Erinnern und Verdrängen 109.– Monument und Archäologie 117	
3. VORARBEITEN	
3.1 ›Material Turn‹ seit 1540: Klassische Archäologie als morphomatische Wissenschaft	125
Sammeln und ordnen 130.– Beschreiben 132.– Vergleichen 133	
3.2 Archäologie und Morphomata	137

II ARCHÄOLOGISCHE FALLSTUDIEN

1. ZEITVORSTELLUNGEN

- 1.1 **Tempora anni: Wiederkehrende Zeiten** 143
Horen und Genien 143.– Jahreszeiten und Herrscherideologie 150.–
Jahreszeiten am Grab 153.– Jahreszeitengenien als Morphem einer
Zeitvorstellung 158.– Kosmos und Chronos 163
- 1.2 **Kairos: der entscheidende Zeitpunkt** 169
Bestimmung des Morphoms 169.– Genese 173.– Medialität 177.–
Dynamik 183.– Kairos und antike Zeitvorstellungen 197.–
Occasio und Fortuna 200

2. WISSENSORDNUNGEN

- 2.1 **Göttergestalten: Die Macht der Unsterblichen** 203
Kultstatuen als Konkretisierung religiöser Vorstellungen 203.–
Mithras. Ein neues Götterbild 217
- 2.2 **Konstellationen: Mythos und Kosmologie** 229
- 2.3 **Geschichtsbilder: Gegenwärtige Vergangenheit** 241
Persistenz des Vergangenen 241.– Geschichte prägen 251.–
Neuerschaffung der Geschichte 257

3. ÄSTHETIK DER HERRSCHAFTSSYSTEME

- 3.1 **Normierte Bilder und politische Einheit** 265
Gleiche Werte, gleiche Bilder 265.– Instrumente der Bild-
verbreitung 268.– Ermahnung und Vorbild 275.– Vorbildliche
Götterstatuen 278.– Exemplarische Denkmäler des Kaisers 287.–
Singuläre Ehrungen und ihre Ausstrahlung 290.– Dauer und
Persistenz der Angleichung 291.– Im Glanz der gemeinsamen
Geschichte 295
- 3.2 **Diocletians Tetrarchie: Vergebliche Bilderpolitik** 301
Neue Bilder für schwierige Zeiten 301.– Treue der Soldaten 302.–
Selbstbild der Tetrarchen 306.– Unverständnis der stadtrömischen
Eliten 316.– Gescheitert? 319

4. FASZINATION DES STRANDGUTS

- 4.1 **Antike Relikte in neuer Deutung** 321
Antike Statuen im Mittelalter 321.– Invention des Authen-
tischen 326.– Zeitgenössische Antike 340
- 4.2 **Wissen über die Antike: Ordnung und Diskursivierung** 345
Montfaucon, Spence, Winckelmann. Ordnungen antiquarischen
Wissens 345.– Clarac. Sammlung der Statuen 359

III MORPHOMATISCHE BEFUNDE

1. EVIDENZ	
1.1 Autopsie und Evidenz	367
1.2 Autopsie und Distanzverlust	371
1.3 Evidenz der Form, Ambivalenz der Bedeutung	375
2. IKONOGRAPHIE	379
3. PERSISTENZ	
3.1 Formverlust: Fragment, Ruine, Palimpsest	399
3.2 Formkonstanz und Bedeutungswandel	420
3.3 Kontingenz der Tradierung	436

ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

Lexika, Reihen, Zeitschriften	441
Monographien, Sammelbände und Einzelschriften	442

REGISTER

1. Stichwortverzeichnis	449
2. Schriftquellen	453
2a Griechische und lateinische Texte	453
2b Quellen zur Forschungsgeschichte	459
3. Personen	462
4. Museen und Standorte	467
5. Abbildungsnachweis	474

Tafeln	483
--------	-----

GÜNTER BLAMBERGER

VORWORT

Im Erstdruck von Lessings *Laokoon* von 1766 vermisst man die Abbildung der Laokoongruppe, und bei seinem Rom-Besuch später jeglichen Hinweis darauf, dass er die Skulptur im Vatikan hätte betrachten wollen. Die Schrift selbst ist parteilich, sie gibt der Poesie den Vorrang vor der Kunst. Die Poesie, im Besonderen die erzählende und dramatische Literatur, könne aufgrund der sukzessiven Folge der Sprachzeichen Handlungen darstellen, die Kunst, ob Malerei oder Bildhauerei, dagegen günstigenfalls Körper nebeneinander in einem prägnanten Augenblick beschreiben. Dergestalt bestimmt Lessing die »*Grenzen der Malerey und Poesie*« – so die Fortsetzung des Titels seiner im Paragone-Diskurs wirkmächtigen Schrift – und zugleich die Grenzen seiner eigenen Betrachtungsweise, die einem Archäologen wie Winckelmann schon damals fremd war und Kultur- und Medienwissenschaftlern heute wieder fremd geworden ist. *Saxa loquuntur*, die Losung der Geologen, Paläontologen und Lithographen, die dem Lukas-Evangelium entnommen ist, gilt auch für Archäologen. Mit Lessings Polarität von Deskription und Narration können sie wenig anfangen, die Grundlage eines Verständnisses antiker Artefakte liegt vielmehr in der Betrachtung der Interaktion von Mythos und Kunst, Text und Bild bzw. Skulptur.

Dietrich Boschung führt dieses Wechselspiel subtil, mit großer Klarheit und Gelehrsamkeit im vorliegenden Band an vielen Exempeln vor, etwa an der Kairos-Statue des Bildhauers Lysipp aus der Zeit Alexanders des Großen. Ein Sprachbild aus der *Ilias* vom Augenblick, in der die Entscheidung über Leben und Tod auf der Schärfe des Messers steht, wird von Lysipp mit der Schilderung von Kairos als jüngstem Sohn des Zeus in einem Hymnus des Dichters Ion von Chios und weiteren Mythologemen aus der Vorzeit in einer wiederum einzigartigen Statue konkretisiert, die selbst nicht mehr erhalten, aber so wirkmächtig ist, dass sie sich in der antiken und byzantinischen Literatur vielfach beschrieben findet und nachweisbar zum Vorbild späterer Reliefdarstel-

lungen wurde: Ein Jüngling, auf den Zehenspitzen, eine Waage auf des Messers Schneide balancierend, mit wehender Locke und ausgestrecktem Arm, der im Lauf (der Zeit) den günstigen Augenblick zu ergreifen sucht. Als Literaturwissenschaftler hätte man diese Transkription von Sprach- in Bildzeichen mit Hilfe konventioneller Begriffe wie Allegorie oder Symbol zu verstehen versucht. Dietrich Boschung schlug für solche Aus- wie zugleich Neuformungen von Wissen in kulturellen Artefakten einen anderen Begriff vor: *Morphomata* – im Griechischen als Wort vorhanden, aber nicht als *Terminus technicus* verwendet.

Im Frühjahr 2008 war das, und der Augenblick dieses Vorschlags war selbst ein glücklicher, denn wir dachten zu dieser Zeit zusammen über die Beantragung eines Wissenschaftskollegs nach, das laut Ausschreibung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung einen »Freiraum für die Geisteswissenschaften« eröffnen sollte, in einer interdisziplinären wie interkulturellen Gesprächsgemeinschaft. Der wissenschaftliche Neologismus *Morphomata* erwies sich als ein Passwort für den Erfolg des Antrags, insofern er unbelastet von definitorischen Traditionen war und damit offen für fachlich oder kulturell spezifische Implementierungen. Seit 2009 analysieren wir im Kölner Morphomata-Kolleg, wie sich Wissen in Artefakten der Alltagskultur oder der Künste, der Malerei, Bildhauerei und Literatur ausformt, mit Fellows aus aller Welt, mit Vertretern unser beider Herkunftsfächer, Archäologie und Germanistik, ebenso wie mit Ethnologen, Kunsthistorikern, Psychoanalytikern, Romanisten, Religionswissenschaftlern oder Historikern. Gemeinsam ist uns allen die Überzeugung, dass die Differenz von Kulturen in ihren je andersartigen Figurationen aufzuspüren ist, mit denen Artefakte der Alltags- wie Hochkultur auf zentrale Fragen menschlicher Existenz antworten, also z.B. Wissen ausgestalten über Zeit und Kreativität, Herrschaft und Tod. Das Morphom-Konzept ist dabei kein theoretisches Präskript. Der Konsens, den wir suchen, zielt auf methodische Hinsichten: auf die Analyse der Genealogie, Medialität und Dynamik einer Figuration. Von der Morpologie unterscheidet die Morphomatik, dass auf die Entwicklung teleologischer Narrative verzichtet wird, die Aufmerksamkeit vielmehr den Kontingenzen, Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Traditionsbildung gilt. Den Vorzug haben deshalb Fallstudien, die die Besonderheit der Ausformung des Wissens im einzelnen Artefakt zu verstehen versuchen.

Interdisziplinäre Gespräche setzen disziplinäre Kompetenz und ihre Anerkennung voraus. Insofern findet im Kolleg kein Wettstreit statt, aber es gibt Unterschiede in referentieller bzw. medialer Hinsicht. Die

Altertumswissenschaften haben es mit materieller Kultur zu tun. Das verleiht ihren Figurationen eine potentiell andere Stabilität. Selbst in Fragmenten von Statuen ist deren Totalität noch spürbar bzw. ihre Supplementierung mit Hilfe einer methodisch abgesicherten archäologischen Komparatistik evident, folglich richtet sich die morphomatische Analyse vorzugsweise auf das Verhältnis von Formkonstanz und Bedeutungswandel einer Figuration. Textuellen Figurationen dagegen fehlt, vor allem in der Moderne, diese Stabilität. Formen und Bedeutungen können gleichermaßen variieren. Hier trifft zu, was Kant in der *Kritik der Urteilskraft* über »ästhetische Ideen« gesagt hat, dass sie eine Vielzahl von Teilvorstellungen ausbilden, die selektiv in immer neuen Artefakten fortgeschrieben werden und doch auf die ursprüngliche Figuration zurückbezogen werden können, nie jedoch auf einen Begriff zu bringen sind, gerade deshalb aber auch immer neue Diskursivierungen ermöglichen und erfordern.

Dietrich Boschung und ich haben die gemeinsamen wie disziplinär unterschiedlichen Versuchsanordnungen der Morphomatik in einem Aufsatzband 2011 und in zwei kleinen Einzelstudien 2013 zu skizzieren und in zahlreichen interdisziplinären Sammelbänden zu den Figurationen der Zeit, des Schöpferischen, des Todes, der Herrschaft oder der Wissensordnungen zu exemplifizieren versucht. Die Monographie, die Dietrich Boschung jetzt vorlegt, geht in Intension wie Extension weit darüber hinaus. Aus der Perspektive einer morphomatischen Archäologie und deren spezifischen, auch aus wissenschaftsgeschichtlichen Überlegungen gewonnenen Erkenntnisinteressen führt sie in einem ersten Teil neue Schlüsselbegriffe und methodische Hinsichten zu den bereits in unser beider Studien vorliegenden systematisch ein und demonstriert anschaulich und überzeugend ihre Applizierbarkeit auf antike Artefakte an einer Vielzahl von Exempeln. Der Reichtum altertumswissenschaftlichen, d. h. genuin schon interdisziplinären Beziehungssinns ist stupend. Das gilt auch für den zweiten Teil der Monographie, wenn es um ausführliche Fallstudien zu Figurationen der Zeit, der Wissensordnungen oder der Herrschaft geht. Auch hier hat man es mit einer doppelten Adressierung zu tun: Argumentiert wird, wie die zahlreichen Nachweise archäologischer Forschung und die Abwägung ihrer Hypothesen bezeugen, stets auf dem neuesten Forschungsstand. Die Faszinations- und Beunruhigungswerte der Fallstudien erschließen sich jedoch nicht nur den Fachkollegen, sondern auch archäologischen Laien. Die Analyse geht zunächst immer von elementaren Betrachtungen und Befragungen des Artefakts aus, ob es sich nun um die Figurationen anti-

ker Porträtskulpturen als Medium öffentlicher Selbstdarstellung handelt oder um das Spannungsverhältnis von Erzählen und Beschreiben auf Vasenbildern. Im dritten Teil der Monographie erweitert Dietrich Boschung das technische Vokabular der Archäologie noch einmal durch die Diskussion medienwissenschaftlicher und kunsthistorischer Konzepte wie Autopsie, Evidenz, Ikonographie oder Persistenz. Spürbar wird auch hier, was diese Monographie insgesamt so lesenswert macht: Bei aller Formalisierung der Beschreibungssprache gilt das archäologische Interesse letztlich immer einer Verteidigung des Besonderen und Unzeitgemäßen.

Köln, Januar 2017
Günter Blamberger

EINLEITUNG

Der griechische Rhetor Himerios beschrieb im 4. Jahrhundert n. Chr. die Wechselwirkung zwischen Leistungen des Intellekts und ihren materiellen Ausformungen am Beispiel einer Statue: »Lysippos war nicht nur durch seine Hand, sondern auch durch seinen Verstand bewundernswert ... Er nahm den Kairos unter die Götter auf; und indem er ihm in einer Statue Gestalt gab, deutete er seine Natur durch das Bild.«¹ Diese Worte veranschaulichen das Vermögen des Bildhauers, Wissen und Vorstellungen eine sinnlich wahrnehmbare Form zu verleihen, sie durch Gestaltung bedeutungsvoll zu machen und sie auf Dauer präsent zu halten (S. 169–201). Aber auch Gegenstände des täglichen Gebrauchs dienen nicht nur einem primären Verwendungszweck, sondern sind vielfach zugleich prägende Konkretisierungen von Vorstellungen und Wissen. Wer auf seine Armbanduhr blickt, wird zunächst einen Termin einhalten oder seinen Tagesablauf strukturieren wollen. Zugleich vermitteln Zeiger und Zifferblatt die weltweit verbreitete, stabile Vorstellung einer gleichmäßig verlaufenden Zeit, die unabhängig von Stimmungen, Umgebung, Witterungsbedingungen und Lichtverhältnissen in feststehenden Einheiten berechenbar voranschreitet. Dabei fehlt an dem Gegenstand selbst jeder Hinweis darauf, wann, warum und durch wen diese überaus einflussreiche, über Jahrhunderte hinweg gültige Festlegung erfolgte, wie sie sich gegen andere Zeitvorstellungen (S. 143–201) durchgesetzt hat und welche astronomischen, religiösen oder metrologischen Erkenntnisse, Vorstellungen und Assoziationen ursprünglich bestimmend waren.

Das Internationale Kolleg *Morphomata*, dessen Name die *Formen als Ergebnis eines Gestaltungsprozesses* bezeichnet,² analysiert die Wechsel-

1 Himerios, Oratio 13,1: »Δεινὸς δὲ ἦν ἄρα οὐ χεῖρα μόνον, ἀλλὰ καὶ γνώμην ὁ Λύσιππος. ... ἐγγράφει τοῖς θεοῖς τὸν Καῖρόν, καὶ μορφώσας ἀγάλματι τὴν φύσιν αὐτοῦ διὰ τῆς εἰκόνης ἐξηγήσατο.«

2 μορφώματα (morphómata) als Plural des griechischen Wortes (mórophōma), vgl. S. 31–36.

wirkung von Artefakten mit Leistungen des menschlichen Intellekts; es fragt gerade auch nach den Vorstufen, die ihnen zugrunde liegen, nach den medialen, technologischen und sozialen Bedingungen ihrer Entstehung, endlich nach den Auswirkungen ihres Bestehens und nach den Zufälligkeiten ihrer Überlieferung. Das dafür entwickelte Konzept der morphomatischen Analyse ist zuerst in einem gemeinsam mit Günter Blamberger herausgegebenen interdisziplinären Sammelband (Blamberger/Boschung 2011), später in zwei fachspezifisch orientierten Schriften (Blamberger 2013.– Boschung 2013a) vorgestellt worden. Es zielte von Anfang an nicht auf eine Universaltheorie, sondern sollte unterschiedlichen geistes- und kulturwissenschaftlichen Fächern eine gemeinsame Perspektive bieten, die sie mit ihren spezifischen Untersuchungsgegenständen, Methoden und Kompetenzen nutzen können. Seither hat *Morphomata* mit zahlreichen Veranstaltungen und Publikationen thematisch fokussierte, meist fächerübergreifende Fallstudien und theoretische Untersuchungen zu zentralen Aspekten vorgelegt, die von Fragestellungen unterschiedlicher Disziplinen ausgingen (S. 137–139).

Die inzwischen erzielten Ergebnisse bieten Gelegenheit, den ursprünglichen Ansatz zu vertiefen und die Möglichkeiten seiner Anwendung detaillierter darzulegen. Dies geschieht in diesem Band aus der Sicht der Klassischen Archäologie. Viele der angesprochenen Themen, Aspekte und Begriffe verdienen eine eingehendere Untersuchung, die in diesem Rahmen nicht möglich ist. Aber vielleicht sind auch hier – wie bei der Kairosbeschreibung des Poseidipp – gerade die Leerstellen produktiv, indem sie zu Widerspruch herausfordern oder zu Präzisierungen und Ergänzungen anregen. Die *Morphomatischen Erläuterungen* (Teil I) nutzen die fachspezifischen Untersuchungen für die Klärung des gemeinsamen Ansatzes. Das betrifft die Ausgangsfrage (Kap. I.1) ebenso wie zentrale Begriffe (Kap. I.2), die jetzt näher erläutert und präzisiert werden können.

Ermöglicht werden die folgenden Ausführungen durch grundlegende Untersuchungen und Dokumentationen, die die Klassische Archäologie zu zentralen Gegenständen ihres Faches erarbeitet hat. Aber hier werden Statuen, Malereien, Elfenbeinschnitzereien, Münzen, Reliefs und Bronze-
statuetten nicht in einer kunsthistorischen Perspektive untersucht; vielmehr vertreten sie beispielhaft wirkmächtige Konkretisierungen intellektueller Prozesse. Die antiken Zeugnisse über die Zeusstatue in Olympia lassen erkennen, welche Bedeutung die Realisierung einer Statue für die Umsetzung, Neufassungen und Tradierung religiöser Vorstellungen gewinnen kann und welche Faktoren dazu beitragen (Kap. I.1

und Kap. I.2.4). Nachrichten zum griechischen Bildhauer Polyklet zeigen exemplarisch, wie handwerkliche Tradition und ihre gezielte Fortentwicklung durch die intellektualisierte Fassung in einer Lehrschrift über den eigenen Bereich hinaus einflussreich werden, den Ruhm des Künstlers steigern und die Rezeption seiner Werke über Jahrhunderte hinweg leiten können (Kap. I.2.1). Der bestimmende Einfluss vorgegebener Formate auf die Ausgestaltung und damit auch auf die inhaltliche Akzentuierung oder Erweiterung von Szenen wird an drei Beispielen dargelegt: Der Titusbogen am Forum Romanum und der Zeustempel in Olympia machen deutlich, wie die grundsätzliche Entscheidung für eine Bauform und für die Anbringung von figürlichen Darstellungen die Möglichkeiten zu deren Ausgestaltung von vornherein bedingen. Ebenso wird in der Betrachtung der Endymionbilder offensichtlich, dass das Format einzelner Gattungen – Gemmen, Wandgemälde, Sarkophage – die Verdichtung oder die Erweiterung eines Themas erzwingt, so dass narrative Elemente des Mythos weggelassen oder hinzugefügt werden müssen (Kap. I.2.3).

Die attische Vasenmalerei des 8. Jahrhunderts v. Chr. lässt aus der historischen Distanz und in einem überschaubaren Bereich die Motive und die Konsequenzen der Entstehung eines neuen Bildmediums verfolgen (Kap. I.2.3). Die dazu notwendigen handwerklichen Kenntnisse und Vorbilder waren seit Jahrhunderten verfügbar, wurden aber erst in einer kritischen politischen Situation von innovativen Handwerkern genutzt, um das Prestige einer sozialen Elite zu festigen. Die rasche Emanzipation von den ursprünglichen Auftraggebern und Funktionen, später eine Reihe von handwerklichen Neuerungen, machten daraus eine der wichtigsten Kunstformen der Antike. Die Instrumentalisierung eines bereits etablierten Mediums durch Mitglieder sozialer Eliten für die dauerhafte Verdeutlichung ihrer Werte und Ansprüche wird mit Statuen des 6. Jahrhunderts aus Attika anschaulich (Kap. I.2.4). Die Mechanismen, nach denen einzelne Kunstwerke den Status einer ästhetischen Autorität erlangen und wieder verlieren können, sind für die Antike erneut am Beispiel des Zeus in Olympia, für die Neuzeit mit Hilfe der ›Venus Medici‹ ersichtlich (Kap. I.2.4). Die Nike des Paionios in Olympia und zwei kaiserzeitliche Grabsteine zeigen exemplarisch, wie Sieges- und Grabmonumente Erinnerung steuern, indem sie Ereignisse benennen oder verschweigen und damit einzelne Aspekte hervorheben, andere dagegen verschleiern oder ausblenden (Kap. I.2.5).

Die Darlegung der *Vorarbeiten* (I.3) legt dar, dass die Klassische Archäologie Verfahren und Methoden zur Erschließung der materiellen

Relikte der Antike als kulturhistorische Quellen entwickelt hat und sie damit auch für morphomatische Untersuchungen bereitstellt. Sie zeigt zudem, in welcher Weise das Internationale Kolleg Morphomata in den letzten Jahren seine Fragestellung verfolgt hat.

Die *Archäologischen Fallstudien* (Teil II) sind Anwendungen der morphomatischen Versuchsanordnung auf unterschiedliche Objekte der Klassischen Archäologie; gleichzeitig liefern sie Aufschlüsse und Befunde, die über das Fach hinaus für den gesamten Bereich morphomatischer Untersuchungen relevant und mit dem ersten Teil verzahnt sind. So wird die Figurenkonstellation der Vier Jahreszeiten als wirkmächtige Konkretisierung der Vorstellung zyklischer Zeitabläufe aufgefasst (Kap. II.1.1), deren Vorstufen die Fähigkeit des menschlichen Intellekts zu Unterscheidung und Verknüpfung erhellen (Kap. I.2.2). Die Statue des Kairos aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. dient als Exemplum des morphomatischen Konzepts, denn hier lassen sich frühere Vorstellungen von einem einmaligen günstigen Augenblick ebenso fassen wie die Konkretisierung im Medium der Statue und ihre Nachwirkung bis in die Neuzeit im Wechselspiel literarischer und visueller Transkriptionen (Kap. II.1.2).

Als Beispiele für die Umsetzung von Wissensordnungen in sinnlich wahrnehmbaren Artefakten werden drei Bereiche herausgegriffen. Vorstellungen von übermenschlichen Mächten werden an der Materialgruppe der Kultstatuen aus der griechischen Klassik und in ihrer Nachfolge untersucht (Kap. II.2.1). Das verknüpft sich mit den allgemeinen Überlegungen zur Bedeutung von Materialien und Formaten der Artefakte für ihre inhaltliche Festlegung (Kap. I.2.3), zur Gefährdung durch Fragmentierung oder Zerstörung (Kap. III.3.1) und zu Neuinterpretationen (Kap. III.3.2) infolge epistemischer Umbrüche. Eine andere Art von religiösem Wissen visualisiert die Szene der mithräischen Kultreliefs (Kap. II.2.1), die ikonographisch fixiert im Imperium Romanum verbreitet worden ist und damit ähnlichen Strategien der Normierung folgt wie die Bildkreationen römischer Kaiser (Kap. II.3.1). So wie die Kultstatuen der griechischen Klassik als Antwort auf die Verunsicherung durch philosophische Reflexionen über das Wesen der Götter erscheinen (Kap. II.2.1), so reagieren die Darstellungen der Gestirnsgottheiten auf astronomische Beobachtungen und Spekulationen (Kap. II.2.2), womit sie das mythologische Erklärungsmuster bis in die Spätantike stabilisieren. Historisches Wissen wurde in Statuen und Bildern aufgerufen, modelliert und verstetigt (Kap. II.2.3). Das konnte nicht nur durch einzelne Statuen wie die Gruppe der Tyrannentöter in Athen geschehen, sondern auch

durch die absichtsvoll arrangierte Anlage des Augustusforums, mit der die Vergangenheit zur Legitimierung der Gegenwart festgelegt wurde.

Die Wirkmacht und die persuasive Suggestion einmal ausgestalteter Figurentypen und Szenen wird in ihrer Benutzung zur Stabilisierung des politischen Systems der römischen Kaiserzeit deutlich. Die bereitwillige und anhaltende Aufnahme der von Rom aus initiierten Impulse im gesamten Reich ergab eine visuelle Normierung, die gemeinsame Werte und politische Loyalität zum Ausdruck brachte (Kap. II.3.1). Als die existenzbedrohende Krise des Imperium Romanum am Ende des 3. Jahrhunderts eine systemische Lösung verlangte, wurde bezeichnenderweise auch die traditionelle Bilderwelt um neue Motive erweitert (Kap. II.3.2). Noch über den Zerfall des römischen Reiches hinaus vermittelten Bilder wie die Konsulardiptychen des 6. Jahrhunderts n. Chr. die Vorstellung einer politischen und kulturellen Einheit.

Die Überlegungen zur Wirkung und zur Deutung antiker Relikte in der Neuzeit (Kap. II.4) schließen an die Fallstudien über die Konkretisierung von Wissensordnungen (Kap. II.2) an, gleichzeitig auch an die allgemeinen Ausführungen über die Wirkmacht der Artefakte (Kap. I.2.4), ihre Fähigkeit, Erinnerung zu formen (Kap. I.2.5) und über die Zufälle ihrer Überlieferung (Kap. III.3.3). Fragmente und Ruinen werden im Rahmen literarischer Texte und regionaler Überlieferung interpretiert und als authentische Zeugen historischer Vorstellungen beansprucht (Kap. II.4.1). Die persistenten Relikte irritierten, regten zu Nachdenken und Forschen über die Antike an und machten sie dadurch zu einer Inspiration und zu einem Echoraum aller späteren Epochen. Die umfassende Sammlung antiker Artefakte, als Projekt des 16. Jahrhunderts (Kap. I.2.5) bis heute fortgesetzt (Kap. I.3.1), führte zu umfangreichen Wissensbeständen, die seit dem 18. Jahrhundert wiederholt systematisiert und vereinheitlicht, zugleich selektioniert worden sind (Kap. II.4.2).

Die Resultate der Versuchsanordnung lassen *Morphomatische Befunde* (III) erkennen, die auf der Archäologie beruhen, sich jedoch auf alle materialbasierten Geisteswissenschaften übertragen lassen. Der erneute Blick auf die attische Vasenmalerei des 8. Jahrhunderts v. Chr. erhellt, wie die Genese eines neuen Mediums zugleich neue Konventionen der Darstellung erfordert, wenn komplexe Botschaften verständlich werden sollen (Kap. III.2). Die mythologischen Bilder zeigen, wie das Bedürfnis nach visueller Lesbarkeit schrittweise zu einer verbindlichen Ikonographie führt, wobei dieser Prozess nicht alle Bereiche und Figuren gleichzeitig und gleichmäßig erfasst. Auch die inhaltliche Umdeutung

von Figurentypen bei gleichzeitiger Fixierung der Ikonographie lässt sich mit Hilfe antiker Statuen exemplarisch nachvollziehen (III.3.2). Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass ältere Elemente in aktuelle politische Programme integriert werden und dass sich auf der anderen Seite Figuren, die gezielt zur Vermittlung politischer Inhalte geschaffen wurden, in privaten Kontexten wiederfinden (Kap. II.3.1).

Die hier vorgelegten Studien basieren zum Teil auf bereits erschienenen Schriften – Beiträgen zu Bänden der Reihe *Morphomata* oder früher publizierten Aufsätzen –; zum Teil werden sie zum ersten Mal schriftlich vorgelegt. Das Gesamtableau des Bandes erforderte eine Anpassung, so dass die einzelnen Teile überarbeitet und neu verknüpft wurden.

Meine Überlegungen verdanken der kontinuierlichen Diskussion mit Fellows und mit aktuellen oder ehemaligen Mitarbeitern des Internationalen Kollegs Morphomata an der Universität zu Köln mehr, als sich im Einzelnen angeben lässt. Das Vorwort von Günter Blamberger und das Kapitel I.3.2 über die bisherige Zusammenarbeit mögen andeuten, wie intensiv die vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) ermöglichte gemeinsame Arbeit in den letzten Jahren gewesen ist. Aber nicht nur in den dort angeführten Veranstaltungen, sondern auch in zahlreichen Gesprächen am Kolleg ergaben sich Anregungen, Fragen und Perspektiven, die dieses Buch überhaupt erst denkbar machten. Allen Beteiligten gilt mein herzlicher und tiefempfundener Dank.

Von denen, die das Manuskript ganz oder teilweise gelesen haben, gaben mir besonders Jürgen Hammerstaedt, Ludwig Jäger, Jörn Lang, Katherina Lorenz und Martin Roussel zahlreiche wichtige Hinweise und Ergänzungen. Torsten Zimmer besorgte in der bewährt zuverlässigen Weise die Abbildungsvorlagen, von denen viele vom Deutschen Archäologischen Institut in Rom mithilfe von Daria Lanzuolo beige-steuert wurden. Andreas Langensiepen erstellte den Satz des Bandes, Kathrin Roussel gestaltete den Einband. Thierry Greub betreute in umsichtiger Weise die Drucklegung; Asuman Lätzer-Lasar half bei der Fahnenkorrektur. Ihnen allen bin ich für die freundschaftliche Zusammenarbeit dankbar.

I MORPHOMATISCHE VORBEMERKUNGEN

1. DIE VERSUCHSANORDNUNG

1.1 ANSATZ UND BETRACHTUNGSWEISE

Erzeugnisse menschlicher Kunstfertigkeit sind nicht bloss Speicher epistemischer Elemente, wie das Konzept eines *external symbolic storage* vielleicht vermuten lassen könnte.¹ Vielmehr unterliegen Informationen, Eindrücke und Vorstellungen, Ideen und Wissen durch den Prozess der Konkretisierung in unterschiedlichen Medien und Materialien irreversiblen Veränderungen. In einer »doppelten Artikulation« bedingen sich die »Ordnung des Geistes« und die »Ordnung der materiellen Zeichen« gegenseitig (Niklas 2013). Das »Ineinanderarbeiten« von »Idee und Gestalt« (Jäger 2014) hat die Geisteswissenschaften von Anfang an beschäftigt, etwa wenn Johann Joachim Winckelmann die griechischen Statuen als Ausdruck sozialer Praktiken und politischer Ordnungen verstand, die höchste Schönheit erst ermöglicht hätten.² Auch an Versuchen, diese Wechselwirkung in einer allgemeinen und umfassenden Weise zu erklären, hat es nicht gefehlt (Blamberger 2011, 17–18). Wenig berücksichtigt wurde dabei die Bedeutung des konkreten Artefakts: die materiellen und medialen Bedingungen des Gestaltungsprozesses, aus dem es hervorgeht, die inhaltlichen Implikationen der gefundenen Form und ihre epistemische Wirkmacht durch sinnlich erfahrbare, oft dauerhafte Präsenz.

Gerade mit diesen Aspekten beschäftigt sich das Internationale Kolleg Morphomata. Es untersucht wirkmächtige Figuren auf drei zusammenhängende Aspekte: ihre Entstehung als Konkretisierung intellektueller Leistungen; die medialen Bedingungen der Entstehungs-

1 Renfrew, Colin / Scarre, Christopher: *Cognition and Material Culture. The Archaeology of Symbolic Storage*. Cambridge 1998.

2 Winckelmann 1764 und 1776. Vgl. hier S. 353–359.

prozesse; die Auswirkungen der gewordenen Form. Nach dem griechischen Wort *μόρφωμα* heisst eine derartige Untersuchung *morphomatisch*; ein Artefakt, das als sinnlich wahrnehmbare Manifestation epistemischer Leistungen und damit als morphomatisches Objekt zu untersuchen ist, wird als *Morphom* bezeichnet.³

Eine morphomatische Untersuchung will darlegen, wie sich Leistungen des Intellekts in Gestaltung manifestieren; das heisst: wie sie in den verschiedenen Medien unterschiedlicher Epochen und Kulturen eine konkrete, sinnlich wahrnehmbare Form erhalten. Damit rücken die Medien selbst in den Fokus, etwa ihre Entstehung unter bestimmten historischen und sozialen Bedingungen, ihre spezifischen Möglichkeiten und ihre unabsehbaren Entwicklungen (S. 80–89). Ebenso werden die Folgen derartiger Konkretisierungen untersucht (S. 90–108): Welche Wirkmacht entfalten Artefakte, wenn sie einmal geschaffen worden sind; und wie wirken sie auf die Vorstellungen der Menschen zurück? Es geht dabei besonders um die Veränderungen, denen Wissen oder Vorstellungen durch den Prozess der Konkretisierung unterliegen, etwa um die Zuwächse, Reduktionen oder Akzentuierungen, die sich durch die Ausgestaltung in einem bestimmten Medium und in einem bestimmten Material ergeben. Gegenstand der Untersuchungen ist ebenso die Bedeutung der sinnlich wahrnehmbar gewordenen Form für eine dauerhafte Stabilisierung von Wissen oder Vorstellungen, sowohl im Rahmen der eigenen Kultur wie auch darüber hinaus. Das morphomatische Konzept gibt also eine Fragestellung vor, mit der Genese, Dynamik und Medialität von wirkmächtigen Artefakten in Fallstudien untersucht werden sollen. Damit wird keine allgemeine Kulturtheorie entwickelt, die womöglich allen Kulturen und Epochen gerecht werden könnte. Vielmehr betont der morphomatische Ansatz den Eigenwert der Morphome, die sowohl in ihren historischen und medialen Bedingungen wie in ihren singulären Ausprägungen zu analysieren sind. Das Augenmerk gilt den kontingenten oder willkürlichen Elementen der Genese, den Zufälligkeiten der Überlieferung und der Erhaltung, den Umbrüchen epistemischer Rahmungen und der Dynamik medialer Transkriptionen.

Epistemische Formationen, die einem Morphom zugrundeliegen, können ihrerseits wirkmächtig sein und die Wahrnehmung der Umwelt maßgeblich beeinflussen. Dabei sind die Beziehungen zwischen Leistungen des Intellekts einerseits, andererseits Artefakten wie Kunst-

3 Blamberger 2011.– Boschung 2011.– Boschung 2013a.

werken, literarischen Texten oder handwerklichen Produkten, komplex und dynamisch. Diese sind einer Vielzahl prägender Bedingungen unterworfen und entstehen aus den sozialen, wirtschaftlichen, religiösen und politischen Voraussetzungen ihrer Zeit. Artefakte verändern, ergänzen und akzentuieren Gedachtes und Empfundenes in der Auseinandersetzung mit den Bedingungen von Medien und Material. So soll die Kolossalstatue des Zeus in Olympia⁴ nach den antiken Schriftstellern eine Vorstellung von der Macht des Göttervaters wiedergegeben haben, die in drei Versen der etwa 250 Jahre älteren Ilias formuliert ist:

»Sprach es und nickte ihr zu mit den dunkeln Brauen, Kronion.
Und die ambrosischen Locken des Herrschers wallten ihm nieder
Vom unsterblichen Haupt; es erbebt die Höhn des Olympos.«⁵

Die Vorstellung von einem mächtigen Göttervater, in die unmittelbares Erleben von Naturkräften ebenso eingeflossen sein mag wie bereits tradierte Elemente, hat in diesem Text eine gültige, ästhetisch überzeugende und einprägsame Festlegung gefunden. Aber wenngleich der Bildhauer Phidias durch die Verse des Epos inspiriert gewesen sein mag, so war sein Werk doch auch – und vermutlich stärker – durch andere Faktoren determiniert: Die ikonographische Tradition der Zeusdarstellungen, die Vorgaben seiner Auftraggeber, die technischen Bedingungen der kolossalen Statue aus Gold und Elfenbein sowie der sie umgebenden Architektur. Die literarische Überlieferung blendet diese Elemente aus und sucht einseitig den Bezug zur Ilias: Auf diese Weise erscheint die Statue als konsequente Umsetzung der Vorstellungen Homers. In Wirklichkeit war sie sehr viel konkreter in ihren inhaltlichen Festlegungen. Während das Epos die Farbe der Brauen erwähnt und zu verstehen gibt, dass die Haare des Zeus offen herabhängen und mit Ambrosia gesalbt sind (Ilias XIV 170–172), gestaltete die Statue Körper, Physiognomie und Frisur in zahlreichen Einzelheiten. Ebenso sind Haltung, Gewand, Attribute, Sitzmöbel und begleitende Figuren, von denen in

4 Zur außerordentlich hohen Wertschätzung der Statue in der Antike vgl. S. 101–102; dort auch die weitere Literatur. Zum Wandel der Zeus-Ikonographie: Barringer, Judith: *The Changing Image of Zeus in Olympia*, *Archäologischer Anzeiger* 2015/1, 39–67.

5 Homer, *Ilias* I 528–530: »ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρῦσι νεῦσε Κρονίων / ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερώσαντο ἄνακτος / κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν λυμπον.« (Übersetzung Hans Rupé).



1 Nike der Messenier und Naupaktier, um 425 v. Chr. H. 2,90 m. Olympia, Museum Inv. 46–48 (vgl. Abb. 46).



2 Statue eines sterbenden Kelten, H. 93 cm. Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 747.

den angeführten Versen nicht die Rede ist, detailreich ausgearbeitet. In der Folge galt die Zeusstatue in Olympia als die gültige und verbindliche Darstellung des Gottes (*Taf. 1*).

Ein Morphem kann Vorstellungen und Ideen in einer Weise kombinieren, die ihnen eine neue Akzentuierung und eine neue Dynamik gibt, kann ihnen durch seine exemplarische Gestalt zu neuer Anschaulichkeit verhelfen, die sie verstärkt, aber auch verändert. Es kann bestimmte Aspekte ausblenden, andere in einseitiger Weise hervorheben. So betont etwa die im archaischen Griechenland des 6. Jahrhunderts v. Chr. geschaffene, bis in die Moderne verwendete Personifikation des militärischen Sieges in einer jungen und schönen Frau (»Nike«, »Victoria«) die ästhetischen Qualitäten und die Attraktivität des Vorgangs, verschweigt aber die blutigen Ereignisse auf dem Schlachtfeld, die damit zwingend zusammenhängen (*Abb. 1*; S. 111–114. 278–281).⁶ Sie werden vielmehr ausgelagert und – wenn überhaupt – in der Figur des besiegt und qualvoll sterbenden Gegners gezeigt (*Abb. 2*), der

⁶ Moustaka, Alik / Goulaki-Voutira, Alexandra / Grote, Ursula: Nike. In: LIMC VI 1992, 850–904 Taf. 557–606.– Vollkommer, Rainer: Victoria. In: LIMC VIII 1997. 237–269 Taf. 167–194.– Vogt, Simone: Staatliche Museen Kassel. Siegesgöttin in Kaisers Diensten. Die Victoria von Fossombrone. Kassel 2004, 33–64.

das Siegesmorphom der attraktiven Nike kontrastierend ergänzt.⁷ Auf andere Weise fokussiert das Tropaion, das auf dem Schlachtfeld aufgestellte Siegesmonument (*Abb. 3*),⁸ die in Nike/Victoria verkörperten allgemeinen Vorstellungen.⁹ Es besteht aus einem Ensemble von erbeuteten Waffen, die an einem Pfahl oder einem Baumstrunk aufgehängt wurden und bezog sich unmittelbar auf das Kampfgeschehen: Sein Standort bezeichnete den Platz, an dem sich der Feind zur Flucht gewandt hatte und machte klar, dass der Gegner die Kontrolle über den Ort verloren hatte. Es markierte den entscheidenden Wendepunkt der Schlacht und schrieb ihn dauerhaft in den Schauplatz des Geschehens ein. Die aufgehängten Waffen dürften in vielen Fällen noch Kampfspuren getragen haben und bezeugten damit die physische Gewalt bei der Überwindung oder Vernichtung der feindlichen Krieger; sie waren sinnlich wahrnehmbare und damit glaubhafte Zeugnisse eines besonderen und spezifischen Kampfes. Die drei Morphome *Nike*, *besiegter Gegner* und *Tropaion* können sich auf einen einzigen Vorgang beziehen (vgl. S. 111–114), dabei aber unterschiedliche Vorstellungen und Aspekte der Ereignisse zum Ausdruck bringen.

Jede Konkretisierung eines Morphoms in Literatur, Kunst, Musik oder Architektur ist aus einem zeitgenössischen Anlass und für einen konkreten Kontext erfolgt. Auf sie alle lässt sich übertragen, was Ludwig Jäger im Zusammenhang mit Kants ästhetischer Hypotypose im Hinblick auf Sprache formuliert hat: »In der ästhetischen Hypotypose geht der Begriff bzw. die Idee, die versinnlicht wird, der ästhetischen Versinnlichung nicht voraus, sondern ist allererst ihr Produkt« (Jäger 2009, 119). Ein Morphom verändert allein durch seine Konkretisierung die Situation, die es ermöglicht hat und in die es eintritt. Diese Auswirkungen können manifest und handgreiflich sein: So dominierte etwa die neu aufgestellte Zeusstatue des Phidias in Olympia (*Abb. 43*) nicht nur die Topographie des Heiligtums, sondern prägte im Zusammenspiel mit dem Standort und seiner rituellen Einbindung auch die Vorstellung der

7 Queyrel, François: La sculpture hellénistique. Formes, thèmes et fonctions. Paris 2016, 193–233. – Krierer, Karl R.: Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik. Wien 1995.

8 Kaeser, Bert: Tropaion mit westgriechischer Rüstung, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 38, 1987, 232–234 Abb. 9–10.

9 Rabe, Britta: Tropaia. τροπή und σκῦλα. Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions. Rahden 2008. – Vgl. hier S. 112.



3 Griechisches Tropaion des 4. Jahrhunderts v. Chr., H. 2,40 m. München, Staatliche Antikensammlungen Inv. 15032.

Antike vom Heiligen für fast ein Jahrtausend. Morphome können gezielt mit politischen Strukturen und Strategien verbunden werden, häufig als Mittel der Stabilisierung von Macht. Über den aktuellen Anlass der Entstehung hinaus vermögen literarische Werke und Erzeugnisse der materiellen Kultur aber auch eine Wirkung zu entfalten, die zunächst gar nicht beabsichtigt war. So erschienen die Reste antiker Statuen in der Sicht des Mittelalters als evidente Beweise der christlichen Heilsgeschichte.¹⁰ Neben die erwünschte und geplante Wirkung der Artefakte tritt oft eine unbeabsichtigte und manchmal auch unerwünschte, die nicht selten folgenreich wird. Das lässt sich beispielhaft an der Kairos-Statue des Lysipp zeigen, deren Wahrnehmung und Wirkung durch ein späteres Epigramm entscheidend bestimmt wird (S. 183–197).

Die Ausformung von Morphomen erfolgt in unterschiedlichen Medien und Materialien, die spezifische Gestaltungsformen ermöglichen oder gar erfordern. Diese mediale Bedingtheit ist ein zentraler Aspekt sowohl der Morphomgenese wie auch der Morphomdynamik. Von ihr hängt entscheidend ab, wie inhaltliche Aspekte erfahrbar gemacht werden können, wie sie aufeinander bezogen und dadurch systematisiert bzw. hierarchisiert werden. Ebenso bestimmt sie die Formen von Vermittlung und Tradierung. Ihre Wirkmacht gewinnen Morphome insbesondere durch Transkriptionsprozesse (Jäger 2002.– Jäger 2012), d. h. durch die Übertragung von einem Medium in ein anderes. Auch dafür bietet die Zeusstatue in Olympia ein anschauliches Beispiel: Als Realisierung einer religiösen Vorstellung des homerischen Epos entstanden, wird sie später ihrerseits zur Vorlage bildlicher Darstellungen und zum Gegenstand literarischer Beschreibungen, die dann wiederum die Grundlage für neuzeitliche Rekonstruktionsversuche boten (*Taf. 1*).¹¹

10 Dazu ausführlich Myrup Kristensen 2013. Vgl. Kap. II.4.1.

11 Boschung 2013c, 14–16.– Rügler 2003.– Dazu hier oben und S. 101–102.

1.2 DER GEGENSTAND DER UNTERSUCHUNG: DAS MORPHOM

Der Begriff *Morphom* bezeichnet im Folgenden ein wirkmächtiges Artefakt, das Leistungen des Intellekts in einer sinnlich wahrnehmbaren Form zum Ausdruck bringt und das den Gegenstand morphomatischer Untersuchungen darstellt.¹ Der Bezeichnung liegt das griechische Wort *μόρφωμα* (*mórfōma*) zugrunde, das die Form als – oft unerwartetes und überraschendes – Ergebnis eines Gestaltungsprozesses bezeichnet (Hammerstaedt 2011). So verwendet etwa Euripides das Wort, um die Verwandlung des Zeus in einen Schwan zu benennen.² Bei dem neuplatonischen Philosophen Proklos »bezeichnet *μόρφωμα* ... das sichtbare Resultat einer schöpferischen Kreativität und Vorstellungskraft«.³

Somit verdeutlicht der Terminus *Morphom*, dass es nicht nur um die vollendeten Produkte geht, sondern auch um den Gestaltungsprozess, die damit verbundenen Bedingungen sowie um deren Konsequenzen. Wer etwa geographische Kenntnisse, seien sie aus eigener Anschauung gewonnen oder aus den Berichten Anderer geschöpft, im Medium homerischer Verse zusammenstellte, musste sie aus formalen Gründen vereinheitlichen und anpassen. Gerade die gebundene Form des Hexameters fixierte den sprachlichen Ausdruck, damit auch das darin enthaltene Wissen. Zudem brachte der Dichter die Informationen in eine bestimmte Reihenfolge, die später wieder bedeutungsvoll wurde. Die Aufnahme als »Schiffskatalog« in die *Ilias* Homers führte dazu, dass dieser Text und die darin enthaltenen geographischen Angaben über Jahrhunderte hinweg tradiert wurden, selbst wenn die aufgeführten Orte teilweise nicht mehr bestimmbar waren (Nünlist 2013). Wer sich andererseits im 1. Jahrhundert n. Chr. dafür entschied, an der Porticus des Sebasteions von Aphrodisias die Größe des Imperium Romanum durch einen Reliefzyklus mit den Personifikationen unterworfenen Völkerschaften zu verbildlichen, war durch die architektonische Rahmung auf eine bestimmte Anzahl und

¹ Dazu S. 24–30.– Blamberger 2011, 17.

² Euripides, *Helena* 16–21.– Hammerstaedt 2011, 100–102.

³ Proclus, *In Platonis Timaeum* III (I, 320, 310).– Hammerstaedt 2011, 106–107.



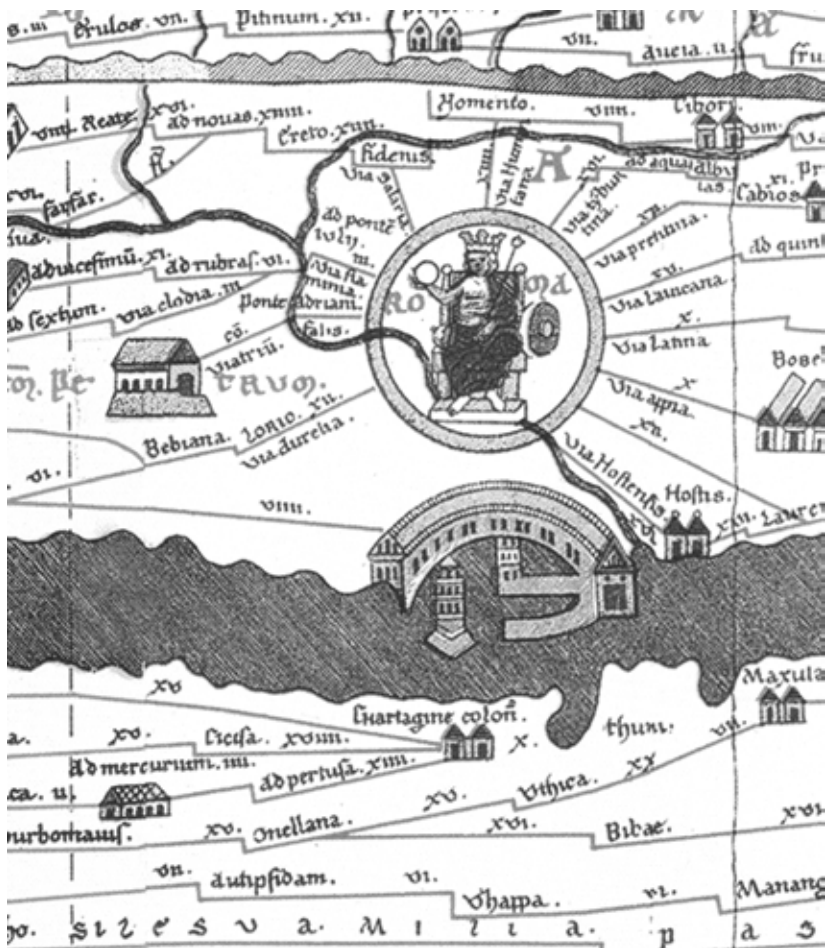
4 Reliefs mit Darstellung der Völkerschaften von der nördlichen Porticus des Sebasteions in Aphrodisias. Aphrodisias, Museum.

auf ein bestimmtes Format festgelegt (*Abb. 4*).⁴ Wenn er für die einzelnen inschriftlich benannten »ἔθνεα« (éthnea, »Völker«) ikonographisch und formal ähnliche Darstellungen wählte, so prägte er damit die Vorstellung der Zeitgenossen, aber auch späterer Generationen seiner Mitbürger, von Ausdehnung und Zusammensetzung des römischen Reiches: Die eingegliederten Völker waren überaus zahlreich; nach Größe und Tracht erschienen sie gleichrangig, aber voneinander verschieden. Zudem erlaubte die Kombination von Inschriften und Reliefs eine sichere Zuordnung. Häufig schuf erst die Konkretisierung ein konsolidiertes Wissen, indem sie die zuvor vereinzelter Informationen kombinierte, damit Zusammenhänge herstellte und den Wunsch nach Ergänzung bzw. nach Vervollständigung weckte. Dies geschah etwa, wenn – wie in Herodots Historien – isolierte geographische Angaben in eine Erzählung einbezogen⁵ oder wenn einzeln gewonnene Ortsbestimmungen in einer Karte zusammengestellt waren:⁶ So wurden Zuordnungen oder Dis-

4 Smith, R. R. R.: *Simulacra Gentium. The Ethne from the Sebasteion at Aphrodisias*. In: *Journal of Roman Studies* 78, 1988, 50–77 Taf. 1–9. – Goldbeck, Vibeke: *Die Porticus ad Nationes des Augustus*, RM 121, 2015, 199–226. – Zur Bedeutung des Formats s. S. 67–79.

5 Bichler, Reinhold: *Zur Veranschaulichung geographischen Wissens in Herodots Historien*. In: *Boschung/Greub/Hammerstaedt* 2013, 74–89.

6 Geus, Klaus: *Wie erstellt man eine Karte von der Welt? Die Lösung des Ptolemaios und ihre Probleme*. In: *Boschung/Greub/Hammerstaedt* 2013, 119–136. – Grasshoff, Gerd: *Ptolemy and Empirical Data*. In: *Neef/Sussman/Boschung* 2014, 32–44.



5 Kopie einer spätantiken Straßenkarte (Tabula Peutingeriana). Ausschnitt mit der Stadt Rom; gegenüber (unten) Karthago und Nordafrika. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 324.

tanzen unmittelbar anschaulich (Abb. 5). Auf der anderen Seite mochten Karten eine Gewissheit und Genauigkeit suggerieren, die über die verwendeten Berichte hinausgingen. Durch die Konkretisierung in einem Artefakt werden epistemische Elemente – in der beschriebenen Weise modifiziert – optisch, akustisch oder haptisch wahrnehmbar. Sie erhalten damit eine überzeugende Präsenz, deren Wirksamkeit durch ästhetische Perfektion oder Strategien der Darbietung noch gesteigert werden kann.



6 Lage und Gestalt der Stadt Genf. Holzschnitt aus Sebastian Münster: *Cosmographia Universalis*. Basel 1550, 98–99.

Das griechische Wort *μόρφωμα* entspricht insofern dem lateinischen *figuratio*, als dieses ebenfalls »Gestaltung« und »Form« bedeuten kann.⁷ Die Ableitung *Figuration* vermag auch natürliche Ausformungen zu bezeichnen,⁸ etwa die Auffaltung geologischer Schichtungen, Stalagmiten oder Sandrosen und die Prozesse, die sie entstehen lassen. Ebenso lässt sich der Begriff auf kulturelle Ausgestaltungen anwenden: Sebastian Münster überschreibt seine Ansicht der Stadt Genf mit dem Titel »*Clarissimae civitatis Genevensis situs & figuratio*«,⁹ unterscheidet also zwischen der vorgegebenen geographischen Lage (»*situs*«) und der gewordenen Gestalt (»*figuratio*«) der Stadt (Abb. 6).

In den geisteswissenschaftlichen Disziplinen wird *Figuration* freilich unterschiedlich definiert,¹⁰ etwa als »Generierungsverfahren ästhetischer

7 Glare, P. G. W.: *Oxford Latin Dictionary*. Oxford 1996, 700 s. v. *figuratio*. – Hammerstaedt 2011, 96.

8 Vitruv 8 praefatio 1 spricht von »*naturalis figuratio*«.

9 Münster, Sebastian: *Cosmographia universalis*. Basel 1550, 98–99.

10 Vgl. etwa Brandl-Risi, Bettina / Ernst, Wolf-Dieter / Wagner, Meike (Hrsg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. München 2000, 10–24. – Onuki, Atsuko / Pekar, Thomas: *Figurationen – Defigurationen*.

Texte«,¹¹ als »Figur ... unter dem Gesichtspunkt ihrer beweglichen Aspekte ... verstanden«¹² oder als »performative Struktur«.¹³ Als Konzeptbegriff zur Durchführung morphomatischer Untersuchungen scheint der Terminus wegen dieser und ähnlicher Festlegungen missverständlich, auch wenn sie in der Regel den prozessualen Aspekt betonen. Der Neologismus *Morphom*, von fachspezifischen Definitionen zunächst frei, eröffnet die Möglichkeit, von konkreten Texten und Objekten auszugehen, durch die Analyse exemplarischer Phänomene den Begriff genauer zu modellieren und ihn davon ausgehend zu präzisieren. Er ist auch als Einladung an andere Fächer gemeint, die damit verbundene Betrachtungsweise auf die eigenen Gegenstände und mit den eigenen Methoden anzuwenden (Blamberger 2011, 18–19). Das Wort *Figuration* wird im Folgenden ausschließlich als Synonym zum Begriff *Morphom* verwendet.

Die Bestimmung eines Artefakts als *Morphom*, d. h. als Gegenstand einer morphomatischen Untersuchung, hängt von Perspektive und Erkenntnisinteresse der jeweiligen Studie ab. So lässt sich die bereits erwähnte Zeusstatue des Phidias in Olympia als *Morphom* einer religiösen Vorstellung betrachten, das auf Genese, Medialität und Dynamik untersucht wird (S. 25–27. 101–102). Ebenso können die Verse der *Ilias*, die einen Ausgangspunkt für die Gestaltung der Zeus-Figur boten, ihrerseits als *Morphom* aufgefasst und in einer entsprechenden Perspektive besprochen werden. In der gleichen Weise bieten sich die Beschreibungen des Kallimachos und des Pausanias oder die Münzbilder der Stadt Elis, die auf die Statue zurückgehen (Abb. 41–42), als Gegenstand eigener morphomatischer Forschungen an. So kann eine Untersuchung der Zeusstatue auf die kaiserzeitlichen Münzen fokussiert werden und ihre mediale Bedingtheit, ihr Verhältnis zur Kolossalstatue und ihre zeitgenössische politische Funktion klären.

Die folgenden Untersuchungen gelten distinkten Statuen und Texten (Kap. II.1.2); rekurrenten Figurenkonstellationen (Kap. II.1.1) und typologisch fixierten Szenen (Kap. II.2.1: Mithras); einzelnen Gattungen der visuellen Kunst (Kap. I.2.4 und II.2.1: Kultbilder) oder dem Ausstattungsprogramm einer aufwendigen architektonischen Anlage

Beiträge zur transkulturellen Forschung. München 2006 bes. 9–13.– Boehm, Gottfried / Brandstetter, Gabriele / von Müller, Achatz (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007 bes. 33–35.

11 Brandl-Risi/Ernst/Wagner a. O. 18.

12 Brandstetter, Gabriele in: Onuki/Pekar a. O. 163.

13 Wagner, Meike in: Brandl-Risi/Ernst/Wagner a. O. 127.

(Kap. II.2.3). Auch die Genese eines Mediums (Kap. I.2.3), ein politisches visuelles Kommunikationssystem (Kap. II.3.1) und die Beschäftigung mit vorgefundenen antiken Relikten (Kap. II.4) werden morphomatisch auf Genese und Wirkmacht behandelt.

In vielen Fällen muss das Morphom zunächst in seinem Formenbestand genauer bestimmt werden. Antike Statuen wie der Zeus des Phidias oder der Kairos des Lysipp sind nicht erhalten geblieben, sondern müssen aus Fragmenten, Kopien, Nachbildungen, literarischen Beschreibung und archäologischen Befunden möglichst detailliert und zuverlässig rekonstruiert werden, bevor sie morphomatisch zu untersuchen sind (S. 169–173). Texte können ebenfalls unvollständig oder aber in verschiedenen Versionen überliefert sein; manche Rituale lassen sich nur aus literarischen Nachrichten erschließen. Ihre morphomatische Untersuchung setzt in jedem Fall fachspezifische Vorarbeiten voraus, die nur von den zuständigen Disziplinen mit einem adäquaten methodischen Instrumentarium geleistet werden können.

2. SCHLÜSSELBEGRIFFE

2.1 ARTEFAKT

ZUR GENESE DES BEGRIFFS

Entsprechend den zugrunde liegenden lateinischen Wörtern *ars* und *factum* bezeichnet der Begriff *Artefakt* ein Produkt menschlicher Kunstfertigkeit. Die englischsprachige Archäologie verwendet den Begriff seit langem, die deutschsprachige zunehmend und vor allem im Zusammenhang mit der Übernahme von Ansätzen der *Material Culture Studies*. Artefakte sind *gemacht* (*facta*), aus natürlichen, aber auch aus aufbereiteten oder künstlichen Stoffen wie Ton, Bronze oder Glas. Nach der etymologischen Herleitung bezeichnet der Begriff nicht nur materielle Gegenstände, sondern alle Erzeugnisse individueller oder kollektiver Kunstfertigkeit.

Artefakte werden geschaffen zum Schutz vor Witterung und vor Feinden, zur Kennzeichnung von Zugehörigkeit und sozialem Rang, zur Speicherung von Gütern und Informationen, zur Gewinnung und Sicherung von Besitz und Macht, zur Beschwichtigung überirdischer Gewalten. Den vielfältigen Zwecken und Ansprüchen folgend werden für die Herstellung von Artefakten verschiedene Materialien verwendet, werden verschiedene Formen und Formate ausgebildet und wird ein unterschiedlicher Aufwand an Zeit und Ressourcen betrieben. Artefakte können durch ihre Funktion, durch ihre Hersteller, Auftraggeber und Benutzer oder durch Besonderheiten der Gestaltung eine Bedeutung erhalten, die über ihre primäre Bestimmung hinausgeht. Sie ermöglichen, prägen und strukturieren soziale Ereignisse und Handlungen des Alltags ebenso wie religiöse oder politische Abläufe. Sie machen Vorstellungen und Wissen in einer sinnlich wahrnehmbaren Form erlebbar, verändern sie durch den Prozess der Gestaltwerdung und stabilisieren sie durch die geschaffene Form.

Wie das griechische Wort τέχνη (téchne), so bezeichnet das lateinische *ars* die unterschiedlichen Arten von erlernbarem Können,¹ das bewährte Verfahrensweisen, erworbene Kenntnisse und die davon abgeleiteten Regeln integriert.² Freilich lautet die antike Bezeichnung für ein Produkt der Kunstfertigkeit ἔργον (érgon) bzw. *opus*. Im Lateinischen findet sich daneben auch das Wort *artificium*, das sowohl die Kunstfertigkeit wie auch ihr Produkt bezeichnen kann. Der Ausdruck *artefactum* scheint dagegen erst seit dem 16. Jahrhundert aufgekommen zu sein; auch Wendungen wie »(naves) *arte factae*«³ oder »(nummei) *arte facti*«⁴ sind bei den antiken Autoren selten zu finden. Das *artefactum* entsprechende griechische Wort τεχνουργημα (technúrgema) findet sich erst seit der Spätantike.⁵ Conrad Gesner verwendet in seiner 1565 erschienen Schrift über Fossilien die Wendung »*arte facta*« synonym für *artificiosa*, nämlich um handwerkliche Erzeugnisse von den Naturprodukten wie Mineralien und Versteinerungen abzugrenzen. Das sechste Kapitel seines Buches behandelt unter dem Titel *De rebus artificiosis seu arte factis, ex metallis, lapidibus ac gemmis* die Verwendung von Metallen und Steinen für Architektur und Schmuck.⁶ Aufgeführt werden in alphabetischer Reihenfolge: *aedificia* (Bauten), *annuli* (Ringe), *capuli cultrorum & enchiridiorum* (Messergriffe), *cochlearia* (Löffel), *cos* (Wetzsteine), *horologii sciaterici compassum vulgo nominant* (Sonnenuhren bzw. Kompass), *imagines* (Bildnisse); *instrumenta*

1 Vgl. dazu etwa Robling, Franz-Hubert: *Ars*. In: HWdR I, 1992, 1009–1030. – Görgemanns, Herwig: *Techne*. In: DNP 12,1, 2002, 66–68.

2 Vitruv I 1,1: »*Ea* (scientia der Architektur) *nascitur ex fabrica et ratiocinatione*«. »Dieses (Wissen) erwächst aus Praxis und Theorie«. Zu Vitruv I 1,15 s. u. Anm. 28.

3 Florus, *Epitoma de Tito Livio* I 18,7. Wortgleich wiederholt bei Iordanes, *De summa temporum uel origine actibusque gentis Romanorum* 164.

4 Marcus Cornelius Fronto, *De Orationibus* 13 (159,9–11 van den Hout).

5 Der *Thesaurus Linguae Graecae* gibt als früheste Belege Fundstellen bei Eusebius und Kyrill von Alexandria sowie im *Corpus Hermeticum* 3,4.

6 Gesner, Conrad: *De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis, et huiusmodi, libri aliquot*. Zürich 1565, 96–113 : »*In hoc (capite) vero de artis operibus quae ab homine fiunt ex metallo, lapide, aut gemma dicemus*«. Dagegen werden S. 62–68 unter den Steinen (»*de figuris lapidum*«) auch neolithische Steinbeile als *ceraunia*, »Straalhammer« oder »Donnerstein« behandelt, die bei Gewittern vom Himmel fallen: »*cadent de nubibus cu(m) tonitruo*« (S. 63). Vgl. dazu Meinecke, Matthias: *Cerauniae – Donnerkeile*. In: Veit, Ulrich / Wöhrle, Matthias (Hrsg.): *Donnerkeil – Opfermesser – Thränengefäß. Die archäologischen Objekte aus der Sammlung der Leipziger Apothekerfamilie Linck (1670–1807) im Naturalienkabinett Waldenburg (Sachsen)*. Leipzig 2014, 48–51.

varia (Geräte); *lateres* (Ziegel), *lithostrata* (Steinböden), *mensae* (Tische), *mortaria* (Mörser), *ornamenta varia*, *pavimenta* (Pflasterböden), *pocula* (Trinkgefäße), *pugillares* (Schreibtafeln), *serra* (Sägen), *sigilla* (Siegel), *specularia* (Fensterglas), *specula* (Spiegel), *tabulae aleatoriae* (Spielbretter), *tecta* (Dächer), *vasa* (Gefäße) und *verticelli* (Spinnwirtel) sowie die jeweils dazu verwendeten Materialien. In ähnlicher Weise trennen später die Sammlungsverzeichnisse Naturalien von künstlichen Werken. So unterscheidet Johann Christian Kundmann im Titel seines 1726 vorgelegten Katalogs zwischen *res naturales* und *artificialia*. Seine Kollektion gliedert er in *regnum animale*, *regnum vegetabile* und *regnum minerale* einerseits, in *arte facta* andererseits. Die letzte Kategorie umfasst neben ethnographischen Objekten und Tabakdosen auch antike Urnen, Amulette, Waffen, wissenschaftliche Instrumente und Münzen aller Epochen.⁷ Mit dieser Systematik wendet sich Kundmann auch gegen eine Auffassung, die noch im 18. Jahrhundert Bodenfunde wie Steinbeile und Tonurnen als »*naturae lusu facta*« (durch ein Spiel der Natur entstanden) deutete.⁸

Τέχνη (Téchne) ist spätestens seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. Gegenstand der Reflexion griechischer Intellektueller, insbesondere das Verhältnis zwischen φύσις (Phýsis, »Natur«), τύχη (Týche, »Zufall«) und τέχνη.⁹ Platons *Nomoi* überliefern die Meinung, dass alles teils durch Physis, teils durch Techne, teils durch Tyche entsteht, entstanden ist oder entstehen wird. Demnach lassen Physis und Tyche die größten und schönsten Dinge entstehen, wie etwa die Elemente, Himmelskörper, Lebewesen und Jahreszeiten; Techne dagegen vermag nur die kleineren Dinge hervorzubringen. Auch sei Techne später, sterblich und von Sterblichen gemacht, und bringe nur Spielereien hervor, die nicht an der Wahrheit teilhaben, sondern εἰδωλα (eidola, »Schattenbilder«) sind, wie die

7 Promptuarium rerum naturalium et artificialium Vratislaviense praecipue quas collegit D. Io. Christianus Kundmann medicus Vratislaviensis. Breslau 1726, 303–336.

8 Hakelberg, Dietrich: Seltenheiten zwischen Natur und Kunst. Archäologische Funde im Naturalienkabinett des Johann Christian Kundmann (1684–1751). In: Schaffenrath, Florian / Müller, Florian (Hrsg.): Der Tiroler Landeshistoricus Anton Roschmann, Innsbruck 2010, 197–214 bes. 202–203.– Schnapp 2009, 157–164. 167–169. 288–291. 379–381, vgl. hier Anm. 6.– Zur mittelalterlichen Annahme, Gemmen könnten als Naturprodukte oder aber durch magische Vorgänge entstanden sein: Zwierlein-Diehl, Erika: Antike Gemmen im Mittelalter. Wiederverwendung, Umdeutung, Nachahmung. In: Boschung/Wittekind 2008, 251–254.

9 Görgemanns, Herwig: Techne. In: DNP 12,1, 2002, 66–68.

Malerei und die Musik. Etwas Bedeutendes könne *Techne* nur in jenen Bereichen hervorbringen, die an den Kräften der Natur teilhaben, wie die *ιατρική* [τέχνη] (*iatriké téchne*, Medizin), die *γεωργική* [τέχνη] (*georgiké téchne*, Landwirtschaft) und die *γυμναστική* [τέχνη] (*gymnastiké téchne*, Leibesübungen). Auch die *πολιτική* (*politiké*, Staatskunst) hänge nur zum kleineren Teil mit Natur, zum größeren mit τέχνη zusammen, deren Gesetze nicht wahrhaft seien (Platon, *Nomoi* X 888d–890d). Die Spannung zwischen *Physis* und *Techne* überwindet Platons *Dialog Sophistes*, indem er der *Techne* einen göttlichen (θεῖον) und einen menschlichen (ἀνθρώπινον) Teil zuschreibt, der jeweils in einen hervorbringenden (αὐτοποιητικόν) und einen abbildenden (εἰδωλοποικόν) Teil geschieden wird. Die Natur wird durch die göttliche *Techne* (θεῖα τέχνη) hervorgebracht.¹⁰ Nach Aristoteles bringt die *Techne* zur Vollendung, was die Natur selbst nicht zu Ende führen kann; sie eifert der Natur nach, indem sie Geschöpfe der Natur nachbildet (*Physika* II 8, 199a15).

Ars bzw. τέχνη, also Kunstfertigkeit, kam nach der Vorstellung der Antike in vielen Bereichen zur Anwendung: in der handwerklichen Produktion der Schmiede, Bronzegießer, Töpfer und Bildhauer ebenso wie bei Malern und Musikern, in der intellektuellen Tätigkeit von Ärzten, Architekten, Priestern und Dichtern oder in der politischen und militärischen Praxis von Rednern und Strategen.¹¹ *Artefakte* bezeichnen somit handwerkliche Erzeugnisse ebenso wie Architektur, Werke der bildenden Künste, Literatur, Rituale, Musik und performative Darbietungen. Die zur Herstellung oder Durchführung benötigten Fähigkeiten wurden in der alltäglichen Praxis angewandt und erprobt, dabei auch weiterentwickelt und perfektioniert. Vermitteln und tradieren ließen sie sich in manchen Bereichen durch praktische Schulung und Übung, durch die Weitergabe bewährter Darstellungskonventionen und formaler Lösungen. Dies geschah nicht nur im Bereich handwerklicher Betriebe wie etwa in den Keramikwerkstätten, sondern auch in den Schulen von

10 Platon, *Sophistes* 234b–236c. 265a–268b, bes. 265b–266a.

11 In der Diskussion um nicht-propositionales Wissen ist praktisches Können als »knowing how« zu einem wichtigen Aspekt geworden, vgl. etwa Bromand, Joachim / Kreis, Guido (Hrsg.): Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion. Berlin 2010; darin bes. 11–19 (Einkleitung) und 319–340 (Abel, Günter: Knowing-How. Eine scheinbar unergründliche Wissensform).

Philosophen und Ärzten.¹² In diesen Fällen konnte die Vermittlung dosiert und gesteuert werden. Dazu kamen seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. Texte, die fachliches Wissen zu einzelnen Bereichen in begriffliches Wissen überführten, es systematisch zusammenstellten, festhielten und über den Kreis der unmittelbaren Schüler hinaus weitergaben.¹³ Das geschah etwa für den Bereich der Medizin, der Bildhauerei, der Architektur, des Geschützbaus, der Landwirtschaft, der Rhetorik und des Militärwesens.¹⁴ So hießen die Lehrschriften des Antiphon von Rhamnus zur gerichtlichen Argumentation τέχναι.¹⁵ Im 4. Jahrhundert v. Chr. spricht Isokrates von älteren schriftlichen Lehrbüchern der Rhetorik (Isokrates or. [Gegen die Sophisten] 13,19) und zahlreiche weitere sind später hinzugekommen, einige von prominenten Autoren wie Aristoteles und Cicero. Auch die ιατρικὴ τέχνη, die Medizin, hat ihre Beobachtungen, Erfahrungen und Regeln seit dem späten 5. Jahrhundert v. Chr. in schriftlicher Form gesammelt und weitergeben, so im Corpus Hippocraticum oder später in den Werken des Celsus oder Galens. Ferner sind Architektur¹⁶ und Ackerbau¹⁷ *artes*, deren Regeln zusammengestellt und vermittelt wurden; ebenso kennen wir Werke, die von *ars poetica* (Horaz) und *ars grammatica* (Aelius Donatus; Charisius hier *Abb.* 236) handeln. Das Lehrgedicht über die Kochkunst (Ἡδὺπάθεια) des Arcestratos von Gela aus dem 4. Jh. v. Chr. bot Ennius die Vorlage für ein entsprechendes lateinisches Werk. In augusteischer Zeit müssen Lehrgedichte über exzentrische Spezial-

12 Lehrer/Schülerverhältnisse der Bildhauer nennt etwa Plinius, *Naturalis historia* 34, 50. 51. 55. 57. 60. 61. 66. 67. 72. 79. 83. Zusammenarbeit in Keramikwerkstätten: Eschbach, Norbert / Schmidt, Stefan (Hrsg.): *Töpfer, Maler, Werkstatt. Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum VII.* München 2016, bes. die Beiträge von Anne Mackay (86–95), Bettina Kreuzer (96–106) und Martin Langner (139–148). – Zur Ausbildungspraxis der Kunstakadmien: Dieckvoss, Stephanie / Klemm, Tanja: *Kunst lernen? Kunstforum International* 245, März–April 2017, 44–45. 50–173.

13 Dazu etwa Hare, Richard M.: *Philosophische Entdeckungen.* In: Grewendorf, Günther / Meggle, Georg (Hrsg.): *Linguistik und Philosophie.* Frankfurt 1974, 131–153.

14 Sallmann, Klaus: *Fachliteratur.* In: DNP 4, 1998, 386–389. – Fögen, Thorsten: *Wissen, Kommunikation und Selbstdarstellung. Zur Struktur und Charakteristik römischer Fachtexte der frühen Kaiserzeit.* *Zetemata* 134. München 2009.

15 Gagarin, Michael: *Antiphon the Athenian.* Austin 2002, 101–102.

16 Bei Vitruv, *De architectura* I 1,1 als *scientia* bezeichnet, aber auch als *disciplina* und *ars* (vgl. z. B. I 1,11).

17 Varro, *De agricultura* I 3: *cultura* »non modo est ars, sed etiam necessaria et magna«.

gebiete geradezu Mode gewesen sein, denn Ovid schrieb nicht nur selber eine *ars amatoria*, sondern berichtet auch von Zeitgenossen, die über die Kunst des Würfels, des Schwimmens, des Ballspiels, des Schminkens und des Bewirtens sowie über den Töpferton für die Keramikherstellung lehrreich geschrieben haben (Ovid, *Tristia* II 471–490).



7 Diskobol des Myron (römische Kopie), H. 1,55 m. Rom, Museo Nazionale Romano Inv.-Nr. 126371.

ARS UND ARTEFAKTE DES POLYKLET

Die zentrale Rolle von τέχνη/ars für die Kultur der Antike wird etwa am Beispiel des Bildhauers Polyklet deutlich. Er war nach Auskunft der antiken Schriftsteller Schüler (»discipulus«) des Hageladas von Argos,¹⁸ was wohl heisst, dass er als junger Mann zeitweise in dessen Werkstatt mitgearbeitet und dort die Grundlagen seines Handwerks gelernt hat. Auch der ebenso berühmte Bildhauer Myron soll ein Schüler des Hageladas gewesen sein.¹⁹ In dessen Werkstatt wurden sowohl Polyklet wie Myron die Techniken zur Herstellung von Bronzestatuen vermittelt. Während der Schaffenszeit des Hageladas²⁰ in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wurde der Bronzezug in einer Art und Weise weiterentwickelt und perfektioniert, die eine Herstellung lebensgroßer bewegter Figuren erlaubte und die Ausdrucksmöglichkeiten griechischer Bildhauer wesentlich erweiterte, so dass die Bronzestatue zu einem zentralen Medium der antiken Kultur werden konnte. Das erforderte die sichere Beherrschung mehrerer handwerklicher Techniken (S. 66–67).

Wenn sowohl Myron wie Polyklet diese Arbeitsabläufe in der Werkstatt des Hagelades kennengelernt und dort Kenntnisse und Fähigkeiten zu ihrer Bewältigung erworben hatten, so wandten sie doch die erlernte τέχνη in unterschiedlicher Weise an. Beide scheinen die handwerklichen Grundlagen ihrer Kunst in verschiedene Richtungen perfektioniert zu haben, sind sie doch durch die Verwendung unterschiedlicher Metallsorten berühmt geworden.²¹ Auch setzten sie ihr Können für verschiedene Ziele ein. Myron nutzte es in einzigartiger Weise für kühne Darstellungen komplizierter Bewegungsabläufe, etwa um den entscheidenden Augenblick in der Höchstleistung eines Diskuswerfers (Abb. 7) oder den ekstatischen Sprung eines Satyrs zu zeigen.²² Noch bis in die Neu-

18 Plinius, *Naturalis historia* 34,55: DNO II s. v. Polyklet der Ältere von Argos zu SQ 1205.

19 Plinius, *Naturalis historia* 34,57; DNO II SQ 720.

20 Bol, Peter C.: Zur argivischen Kunst vor Polyklet. In: Bol 1990, 42–47.

21 Plinius, *Naturalis historia* 34,9–10: »illo aere Myron usus est, hoc Polycletus, aequales atque condiscipuli; sic aemulatio et in materia fuit.«: »Jene Bronze (die äginetische) benutzte Myron, diese (die delische) Polyklet, die Zeitgenossen und Schulgefährten waren. So groß war ihr Wettstreit selbst in der Verwendung des Materials.« DNO II SQ 834.

22 Daltrop, Georg / Bol, Peter C.: *Athena des Myron*. Liebieghaus Monographie 8. Frankfurt a.M. 1983 bes. 29–49.– Vorster, Christiane: *Römische Skulpturen des*

zeit berühmt war die täuschende Lebensnähe, die seine Figuren auszeichnete.²³ Polyklet stellte seine Kunstfertigkeit in den Dienst eines grundsätzlich anderen Ideals.²⁴ Seine Statuen, soweit wir sie kennen, zeichnen sich durch ein harmonisches Gleichgewicht der Bewegungen aus und variieren das Motiv der ruhig stehenden Figur; nach der antiken Kunstliteratur waren sie alle nach einem Muster gearbeitet (*Abb. 8*).²⁵ Ihm ging es also nicht um die Ausnutzung der technischen Möglichkeiten des Bronzegusses für spektakuläre Bewegungsmotive, sondern um die Perfektionierung der als richtig erkannten Gestaltungsprinzipien.

Eine große Zahl jüngerer Bildhauer galt wiederum als Schüler oder Enkelschüler des Polyklet.²⁶ Dieser hielt die Regeln seiner τέχνη für so bedeutend, dass er sie nicht nur praktizierend an seine Mitarbeiter und Schüler weitergab, sondern auch in einer eigenen Schrift mit dem Titel κανών (Kanón; »Maßstab; Richtschnur«) vorlegte, die zumindest bis ins 3. Jahrhundert v. Chr. gelesen wurde und in Ausschnitten bis in die späte römische Kaiserzeit bekannt blieb.²⁷ Es ist bezeichnend, dass sich nicht nur Kunstschriftsteller damit beschäftigten, sondern auch Geschützbauer und Ärzte. Polyklets Schrift galt demnach nicht nur als Quelle für die Bildhauerkunst, sondern legte Grundzüge fest, die auch für die τέχνη anderer Gruppen Gültigkeit beanspruchen konnten. Dies entspricht der Einschätzung Vitruvs, dass jede *ars* zwei Teile umfasse:

späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen II 1. MAR 22. Mainz 1993, 21–25 Nr. 3–5 *Abb. 11–28*.– Bol, Peter C.: Myron. In: Bol 2004, 25–29.

23 DNO II Myron SQ 751–816, besonders die Epigramme SQ 765–816.– Dazu Goethes Reflexionen: Goethe, Johann Wolfgang von: Myrons Kuh. In: Werke 12. Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen (hrsg. von Erich Trunz) München 1981, 130–137 (zuerst: Über Kunst und Altertum II 1 [1818]).– Zu möglichen Darstellungen der Statue: Sinn, Friederike: Stadtrömische Marmorurnen. Mainz 1987, 194 Taf. 67a Nr. 431.– Himmelmann, Nikolaus: Über Hirtengengere in der antiken Kunst. 1980, 123 *Abb. 40*.

24 Bol, Peter C.: Polyklet. In: Bol 2004, 123–132.

25 Plinius, *Naturalis historia* 34,55: Statuen des Polyklet seien nach Varro »*paene ad unum exemplum*«.

26 Vgl. Linfert, Andreas: Die Schule des Polyklet. In: Bol 1990, 240–297.

27 Zur Schrift des Polyklet: Philipp, Hanna: Zu Polyklets Schrift »Kanon«, in: Bol 1990, 135–155.– Bildhauer als Schriftsteller: Plinius, *Naturalis historia* 34, 68: »*Artifices qui compositis voluminibus condidere*«.– 34,83: (*Xenocrates*) »*et de sua arte composuit volumina*«.



8 Doryphoros des Polyklet; H. 2,00 m. Bronze-
rekonstruktion, Universität München.

einen praxisbezogenen (*»ex opere«*), der nur das jeweilige Gebiet betreffe, aber auch einen intellektuell reflektierten (*»ex ratiocinatione«*), der auch für alle anderen *artes* wichtig sei.²⁸ So konnte gerade die aus handwerklicher Erfahrung gewonnene Theorie ein größeres Interesse finden.

In einem Text des Philon von Byzanz über Geschützbau aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. wird die Feststellung des Polyklet zitiert, »dass das Gelingen (*»τὸ εὖ«*) mittels vieler Zahlenverhältnisse zustandekommt und dabei eine Kleinigkeit den Ausschlag geben könne.«²⁹ Nach Plutarch soll Polyklet festgestellt haben, »dass die Arbeit am schwierigsten sei, wenn der Ton am Fingernagel ist« bzw. »dass die Arbeit dann am schwierigsten ist, wenn der Ton zum Fingernagel kommt«.³⁰ Auch eine dritte Stelle bei Plutarch wird auf Polyklets Schrift zurückgeführt, nämlich dass »bei jedem Werk das Schöne gleichsam das Ergebnis vieler Zahlen ist, die infolge einer bestimmten Symmetrie und Harmonie zu einem Kairos zusammenkommen, das Hässliche aber infolge eines zufällig fehlenden oder nicht an der richtigen Stelle hinzukommenden Details sofort bereitwillig entsteht ...«.³¹ Und der Arzt Galen berichtet, »die Schönheit ... liege nicht im richtigen Verhältnis der Elemente zueinander, sondern in dem der Teile: eines Fingers nämlich zum andern und aller Finger zur Handfläche und zum Handgelenk und dieser zum Unterarm und des Unterarms zum Oberarm und aller zu allen, wie im Kanon Polyklets geschrieben steht. Denn alle Verhältnisse des Körpers hat Polyklet uns in jener Schrift gelehrt; und in seinem Werk hat er diese Lehre bekräftigt, indem er nach den Vorschriften in seiner Abhandlung eine Statue schuf und die Statue selbst Kanon nannte wie auch seine Schrift (*»τὸ σύγγραμμα«*).«

28 Vitruv, De Architectura I 1,15 : »(...) *ex duabus rebus singulas artes esse compositas, ex opere et eius ratiocinatione, ex his autem unum proprium esse eorum, qui singulis rebus sunt exercitati, id est operis effectus, alterum commune cum omnibus doctis, id est rationem* (...)«: »dass die einzelnen *artes* aus zwei Teilen bestehen, aus einem praktischen und einem theoretischen; von denen ist einer, nämlich die Praxis, jeweils die Sache derer, die auf diesen speziellen Gebieten ausgebildet sind, während der andere, nämlich die Theorie, alle Gelehrten betrifft ...«.

29 Philon von Byzanz, Belopoiiká 50,5–9. Übersetzung: DNO II SQ 1255.– Vgl. Kaiser, Norbert in: Bol 1990, 50–51.

30 Plutarch, Moralia 86A (De profectibus in virtute 17). 636C (Quaestiones convivales II 3,2); Übersetzung: DNO II SQ 1259. 1260.– Vgl. Kaiser, Norbert in: Bol 1990, 64–65.

31 Plutarch, Moralia, 45C–D (De audiendo 13).– Übersetzung: DNO II SQ 1661.

Die Interpretation dieser isoliert und z.T. widersprüchlich überlieferten Zeugnisse ist in vielen Einzelheiten umstritten.³² Klar ist aber, dass Polyklet sowohl allgemeine Grundzüge wie auch Einzelheiten der Statuengestaltung niedergeschrieben hatte. Dabei galt die exakte Beachtung des Verhältnisses der Teile einer Statue auch in kleinsten Details als Voraussetzung für das Erreichen der Schönheit. Die Schrift, selbst wenn sie schon im Verlauf der Antike verloren gegangen sein sollte, verbreitete die Vorstellung, dass das Gute (»τὸ εὖ« bei Philon) und das Schöne (»τὸ κάλλος«) durch Zahlen und Maßverhältnisse erreichbar sind.³³ Sie trug gleichzeitig erheblich zum Ruhm Polyklets bis in die Neuzeit bei.³⁴ So dürfte Aristoteles gerade durch die theoretischen Äußerungen auf Polyklet aufmerksam geworden sein und ihn daher als exemplarischen Künstler in seinen Ausführungen herangezogen haben.³⁵ Der Titel der polykletischen Schrift wurde zur Bezeichnung einer verbindlichen Zusammenstellung vorbildhafter Werke³⁶ und die Vorstellung, dass das Schöne im harmonischen Verhältnis der Teile liege, fand Lemuel Gulliver im frühen 18. Jahrhundert selbst in Liliput vor.³⁷

Die Angabe Galens, die Schrift Polyklets sei durch eine bestimmte Statue exemplarisch umgesetzt worden, wird durch andere Schriftsteller bestätigt, die ebenfalls von einer *Kanon* genannten Figur des Künstlers sprechen.³⁸ Sie ist von der archäologischen Forschung aus guten Gründen mit dem Doryphoros (Speerträger) identifiziert worden (Abb. 8).³⁹ Dabei bleibt freilich offen, ob die Statue bereits von Poly-

32 Zur Diskussion etwa Philipp, Hanna: Zu Polyklets Schrift »Kanon«. In: Bol 1990, 135–155.

33 Diese Auffassung findet sich auch (ohne expliziten Verweis auf Polyklet) bei Plutarch, *Moralia* 99B (De fortuna 4).

34 Zöllner, Frank: *Policretior manu* – zum Polykletbild der frühen Neuzeit. In: Bol 1990, 450–472.

35 Aristoteles, *Metaphysik* IV2, 1013b. – Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik* 1141a9–13: Polyklet als Beispiel für philosophische Weisheit im Bereich des praktischen Könnens.

36 Vgl. Vogt-Spira, Gregor / Rese, Martin: *Kanon*. In: DNP 6, 1999, 247–252.

37 Vgl. Swift, Jonathan: *Gullivers Reisen*. Insel Taschenbuch. Frankfurt a.M. 1974, 84: »dass der doppelte Umfang des Daumens den des Handgelenks ergebe und so weiter bis zu Hals und Taille«.

38 DNO II SQ 1234. 1239–1246 mit dem Archäologischen Kommentar zum Kunstwerk.

39 Zu der überaus häufig besprochenen Statue zuletzt mit weiterer Literatur: DNO II, archäologischer Kommentar zu SQ 1242–1244. – Franciosi, Vincenzo:

klet als Belegstück zu seiner theoretischen Schrift hergestellt worden ist oder – was wahrscheinlicher ist – erst von den Kunstschriftstellern des Hellenismus und der römischen Kaiserzeit so aufgefasst wurde. Die Statue, als Darstellung eines griechischen Heros geschaffen, stand wohl zunächst als Motiv in einem griechischen Heiligtum. Als sie aus diesem Kontext entfernt und von der zugehörigen Basis getrennt wurde, verlor sie ihren Namen, während das Wissen um ihre Schaffung durch Polyklet erhalten blieb. Beide Informationen dürften ebenso wie die Angabe des Stifters Bestandteil der ursprünglichen Inschrift gewesen sein, doch fand jetzt nur noch die kunsthistorische Zuordnung Interesse. An ihrem neuen Standort war die Statue als Vorlage für Kopisten erreichbar; sie gehört zu den häufig kopierten Figuren und Wiederholungen fanden sich nicht nur in Griechenland und Italien, sondern auch in Kleinasien, Nordafrika (*Abb. 131*) und Syrien.⁴⁰ So gab es eine doppelte Vermittlung der τέχνη des Polyklet: Einerseits wurden Zitate aus seiner Schrift in weiteren Lehrtexten unterschiedlicher Fachgebiete als ältere Autorität eingesetzt; sie begründeten und bestärkten den Ruhm Polyklets als eines exemplarischen Künstlers. Andererseits machten die weit verbreiteten Kopien der Statuen die Leistungsfähigkeit seiner *Technē* unmittelbar anschaulich. So soll Lysipp, seinerseits einer der bedeutendsten griechischen Bildhauer, den polykletischen Doryphoros als seinen Lehrmeister bezeichnet haben.⁴¹

Il »Doriforo« di Policletto. Neapel 2003.– Moon, Warren (Hrsg.): Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Madison, Wisc. 1995.– Steuben, Hans von: Der Doryphoros und der Kanon Polyklets. In: *Städel-Jahrbuch* 15, 1995, 7–18.– Kreikenbom 1990, 59–94.– Zur Deutung: Wesenberg, Burkhardt, Für eine situative Deutung des polykletischen Doryphoros, *JdI* 112, 1997, 59–75.– Gauer, Werner: Achill oder Theseus oder Orest? Zweierlei Heroenverehrung. Herodot, die Geschichte von Argos und die Deutung des polykletischen Doryphoros. In: *Eirene. Studia Graeca et Latina* 36, 2000, 166–189.

⁴⁰ Repliken bei Kreikenbom 1990, 163–180.

⁴¹ Cicero, *Brutus* 296: »... ut Polycliti doryphorum sibi Lysippus aiebat, sic tu suasione legis Serviliae tibi magistratam fuisse ...«. Zu Lysipp vgl. S. 169–183.

2.2 INTELLEKT

Die Statue des Kairos (S. 169–201) war nach Meinung des Rhetors Himerios Ergebnis von handwerklichen und von intellektuellen Leistungen, die er mit dem Wort γνῶμη (gnóme) bezeichnete (S. 15). Damit wird ein ganzes Spektrum geistiger Aktivitäten angesprochen: γνῶμη heißt nicht nur »Verstand«, sondern ebenso »Erkenntnisvermögen«, »Meinung«, »Einsicht«, »Vernunft«. In diesem weiten Sinne meint im Folgenden der Begriff *Intellekt* die kognitive Fähigkeit des Menschen, unterschiedlichste sinnliche und epistemische Daten einzuordnen, aufeinander zu beziehen und zu verknüpfen, um daraus weitere Schlüsse zu ziehen. Zu den intellektuellen Leistungen der Menschen gehören nicht nur begriffliches Denken und wissenschaftliche Erkenntnisse, sondern auch jede Art der Aufnahme und Verarbeitung von Sinneseindrücken und Informationen.¹ Eigene Eindrücke und Beobachtungen – etwa von Naturvorgängen und ihren Auswirkungen oder von räumlichen Gegebenheiten – sowie erlebte Ereignisse werden von jedem Individuum registriert, gesammelt und miteinander in Bezug gebracht. Sie prägen sein Verhalten, bedingen Handlungsabläufe und strukturieren auf diese Weise das menschliche Leben. Sie lassen sich durch Medien wie Gesten, Rede oder Bildwerke artikulieren und durch Sprache begrifflich fassen. In diesem Falle unterliegen sie einerseits einer Veränderung, indem sie in einem vorgegebenen Vokabular ausgedrückt werden; auf der anderen Seite werden sie als normierte Information an Andere vermittelt, die sie bestätigen, ergänzen, kommentieren oder bestreiten können. Eigene Beobachtungen und übernommene Nachrichten werden verknüpft und systematisiert, so dass davon Regelmäßigkeiten abzuleiten sind. Daraus können komplexe Vorstellungen entstehen, etwa über anthropologische Bedingungen, geographische und kosmologische Situationen, zeitliche Abläufe oder soziale Verhältnisse sowie von Wesen und Wirkung überirdischer Mächte. Vorstellungen dieser Art finden ihren Ausdruck in

1 Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Frankfurt 1985 (= The Tacit Dimension. New York 1966). – Bromand, Joachim / Kreis, Guido (Hrsg.): Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion. Berlin 2010; darin bes. 11–19 (Einleitung) und 101–120 (Cota Marçal, Antonio / Kisteumacher, Guilherme F. R.: Nichtpropositionalität und Propositionalität. Alternative oder komplementäre Formen des diskursiven Denkens?).

Erzählungen, Ritualen, Bauten oder Bildwerken, aber ebenso in Instrumenten oder Insignien. Gerade dadurch können sie eine stabile Form erhalten und über längere Zeit hinweg persistent bleiben.

Das zeigt sich etwa an der Verarbeitung von Wahrnehmungen der Himmelskörper und ihrer Bewegungen.² Der Verlauf der Sonne lässt sich unmittelbar beobachten; seine Auswirkungen sind durch die Abfolge von Licht und Dunkel, Wärme und Kälte existenziell erlebbar. Sie rhythmisieren menschliches Leben, indem sie Aktivitäten und Ruhe abwechselnd ermöglichen oder erschweren. Über längere Zeiträume hinweg wiederkehrende Veränderungen von Sonnenstand, Tageslängen, Temperaturen und Prozessen der Vegetation sowie ihr Zusammenhang lassen sich dabei als Regelmäßigkeit feststellen und mit Beobachtungen vom Fortschreiten und der Wiederkehr der Gestirnskonstellationen kombinieren.³ Daraus liessen sich Maximen für landwirtschaftliche Tätigkeiten ableiten, die wiederum mit religiösen Festen verbunden werden konnten. Auf diese Weise ergab sich ein Rhythmus von wirtschaftlichen und religiösen Aktivitäten, der durch die Gestirne bestimmt war. So erkennt Hesiod den günstigen Zeitpunkt für Aussaat und Pflügen an Niedergang und Aufstieg der Pleiaden (Hesiod, *Erga* 383–387). Damit werden innerhalb eines gleichmäßigen Zeitablaufs punktuelle Momente benannt, die nicht verpasst werden dürfen. Vorstellungen dieser Art führten später zur Entwicklung des Kairos-Konzepts (S. 173–176).

Einzelne Abschnitte des Zyklus können durch extreme Temperaturen und Wetterereignisse sowie durch existenziell bedeutende Naturvorgänge – etwa das Reifen von Früchten und Getreide oder das Zufrieren von Wasserstellen – auffällig und dabei unterschiedlich erscheinen. Sie lassen sich durch eigene Bezeichnungen gegeneinander abgrenzen und gleichzeitig aufeinander beziehen. Die *Ilias* nennt den Frühling (ἔαρ; éar), dem etwa die Knospen und Blumen (II 89. VI 148) oder Regenschauer (VIII 307) zugeordnet werden. Für den Sommer gibt es zwei Bezeichnungen: Eine heisse Jahreszeit mit Hagelschauern (XXII 151) heißt θέρος (théros); der Spätsommer mit Aufgang des Sirius

² Dazu s. etwa Hannah, Robert: *Time in Antiquity*. Abington New York 2009.

³ Simmer, Clemens: Warum vier Jahreszeiten? Die klimatologische Perspektive. In: Greub 2013, 49–55. – Tierkreiszeichen: Gundel, Hans / Böker, Robert: *Zodioskos. Der Tierkreis in der Antike*. In: RE XA. München 1972, 462–709. – Aufgang des Hundsterns im Herbst: Homer, *Ilias* XXII 25–31. – Sternbilder (Pleiaden, Hyaden, Orion, Bärin bzw. Wagen) neben Sonne und Mond auf dem Schild des Achilleus: Homer, *Ilias* XVIII 483–489.

(XXII 25–31), Aussaat (XXI 346) und Wolkenbruch (XVI 385) trägt den Namen ὀπώρα (opóre). Den Winter (χειμών; cheimón) kennzeichnen gewaltige Regenfälle (III 4), unerträgliche Kälte (XVII 549) und reissende Bäche (XXI 283. XXIII 420). Die Odyssee assoziiert den Frühling mit der zunehmenden Länge der Tage (XVIII 367. XX 301) und dem Gesang der Nachtigall (XXII 301), den Winter mit Kälte und Eis (XIV 472–488), Sturm (XIV 566) und Schnee (IV 566). Sie unterscheidet θέρος und ὀπώρα, nennt sie aber als zusammengehöriges Paar (XI 192. XII 76. XXII 301). Die Namen und Zuordnungen, die hier am Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. erstmals nachzuweisen sind, können in Wirklichkeit sehr viel älter gewesen sein; durch ihre Aufnahme in die homerischen Epen haben sie eine wirkmächtige Fassung gefunden. Nach Aischylos (Prometheus 454–458) war es Prometheus, der die Menschen lehrte, aus dem Aufstieg und Niedergang der Gestirne die Jahreszeiten zu erkennen. Feststehende Bezeichnungen wie »Sommer« oder »Winter« stabilisieren die Wahrnehmung der einzelnen Abschnitte, ebenso die damit verbundenen Vorstellungen und Erwartungen. Werden diese Begriffe als Namen verstanden, so lassen sich die bezeichneten Vorgänge als Personen auffassen und wiedergeben. Wiederholte Darstellungen führen zur Herausbildung einer verbindlichen Ikonographie, die bestimmte Eigenheiten der Jahreszeiten akzentuiert (S. 143–150).

Auch der Wandel von Form und Helligkeit des Mondes ist als regelmäßiger Zyklus zu verfolgen, der parallel aber nicht synchron zur Abfolge der Jahreszeiten und Gestirnskonstellationen verläuft.⁴ Die dadurch festgelegten Zeitabschnitte von Neumond zu Neumond können ebenfalls Namen erhalten und dadurch unterschieden werden. Dabei gelten zwölf Monate als Jahr; der Unterschied zum Sonnenjahr läßt sich durch das Einfügen zusätzlicher Tage ausgleichen.⁵ Im Gegensatz zu den Jahreszeiten werden die Monate weiter unterteilt, etwa durch eine fortlaufende oder eine rhythmisierte Zählung der Tage, die sie enthalten.⁶ Auch die

4 Samuel, Alan E.: Greek and Roman Chronology in Classical Antiquity. HAW 1972.– Dazu etwa Homer, Odyssee XI 294–295 (Wechsel von Tagen und Monaten parallel zum Wechsel der Jahreszeiten). XIV 162–163. XIX 307 (Schwinden und Erscheinen des Mondes als Zeitangabe).

5 Hunger, H.: Kalender. In: Edzard, Dietz Otto (Hrsg.): Reallexikon der Assyriologie und der Vorderasiatischen Archäologie V. Berlin / New York 1976–1980, 297–303.– Rüpke, Jörg / Freydank, Helmut: Kalender. In: DNP 6, 1999, 155–169.

6 Vgl. Samuel a. O. 57–138 zu Kalendern griechischer Städte und Landschaften.

Tage selbst werden ausgehend vom Sonnenverlauf gegliedert,⁷ so dass ein feinmaschiges Zeitraster entsteht, das in Uhren und Kalendern sichtbar und wirksam wird.

Die offensichtlich wirkmächtigen Gestirne erschienen zudem als überirdische Mächte, die als individuelle Gottheiten verehrt und in ein mythologisches System einbezogen wurden. Auch sie erhielten eine feste Ikonographie, die einerseits ihre Darstellung erkennbar machte und gleichzeitig Vorstellungen von Wirkmacht und Eigenheiten konkretisierte. Auf der anderen Seite führte die Beobachtung der Gestirne zu einer systematischen Erfassung in Sternenkatalogen, aber auch zu logisch deduzierten oder spekulativen Erklärungen, die als astronomisches Wissen oder als magische Vorstellungen über Jahrhunderte hinweg entwickelt und tradiert worden sind (S. 229–240).

Systematisiertes Wissen kann auf unterschiedlichen Wegen gewonnen werden: Teils ist es durch immer wieder bestätigte Erfahrungen im Alltag gewonnen, teils aus einander stützenden Nachrichten erwachsen. Informationen eines Sachgebietes – etwa über Gestirne, Arzneipflanzen oder Verfassungen – lassen sich gezielt suchen und zusammenstellen. Entscheidend ist die Ordnung und Hierarchisierung der Informationen, wobei sich allgemeine Wertvorstellungen ebenso abbilden wie Analogien zu bereits bestehenden Systemen. So kann die festgelegte Reihenfolge der Buchstaben im Alphabet, nach der gesammelte Begriffe oder Artefakte behandelt werden, ein wirkmächtiges Ordnungskriterium sein,⁸ ist doch die Reihenfolge der Buchstaben von Anfang an festgelegt und soweit wie möglich immer beibehalten worden.⁹ Ebenso können symbolisch aufgeladene Zahlen ein Denksystem begründen, das dazu führt, dass die Zahl der Jahreszeiten auf vier und die Anzahl der Todsünden, Weltwunder oder Sakramente auf sieben festgelegt wird.¹⁰ Gerade eine intensive und differenzierte Produktion von Wissen verlangt immer wieder nach Sichtung und nach einer nachvollziehbaren Gliederung, um einzelne Informationen in ihrem Kontext auffindbar zu machen, aber auch

7 Aufteilung in Morgen, Mittag und Abend: Homer, *Ilias* XXI 111.

8 Vgl. etwa S. 38–39 zur Behandlung der *arte facta* bei Conrad Gesner.

9 Wachter, Rudolf: Ein schwarzes Loch der Geschichte. Die Erfindung des griechischen Alphabets. In: Ernst, Wolfgang / Kittler, Friedrich (Hrsg.): *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie*. München 2006, 34–35.– Wachter, Rudolf: Alphabet. In: DNP 1, 1996, 535–547 bes. 537–538.

10 von Naredi-Rainer, Paul: Die Zahl 4 in Kunst, Architektur und Weltvorstellung. In: Greub 2013, 17–48.– Breuer u. a. 2015.

um Überholtes, Ungesichertes und Unwichtiges auszuschneiden oder zu relativieren.¹¹ Wissensbereiche können untereinander zusammenhängen und sich gegenseitig ergänzen; sie können aber auch unverbunden nebeneinander existieren oder sogar miteinander um Geltung konkurrieren. Eine solche Diskrepanz lässt sich etwa für die kosmologischen Vorstellungen der Antike feststellen: Während sich in Literatur und Bildwerken eine mythologische Fassung manifestiert, erarbeiteten Mathematiker und Astronomen die wissenschaftliche Erfassung und Erklärung der Himmelsphänomene (S. 229–240). Eine ähnliche Koexistenz widersprüchlicher Denkweisen kennzeichnete den religiösen Bereich, wo rationale philosophische Auffassungen mit gleichzeitigen mythologischen Erklärungsmodellen konkurrierten (S. 203–217).

Systematisiertes Wissen umfasst etwa Bereiche der Philosophie, der Medizin, der Religion oder der Magie; historisches, geographisches und naturkundliches Wissen; Vorstellungen über Machtverhältnisse ebenso wie das Fachwissen der *artes* (S. 39–42). Einmal etablierte Wissensordnungen vermögen – wie die *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* des Varro oder die medizinischen Schriften des Galen – über Jahrhunderte hinweg wirksam zu bleiben oder nach Jahrhunderten erneut wirksam zu werden. Das gilt insbesondere auch für die *Naturalis historia* des älteren Plinius und für die *Etymologiae* des Isidor von Sevilla aus dem frühen 7. Jahrhundert n. Chr.¹² Die Persistenz von Wissensordnungen ist etwa deutlich, wenn das letztlich auf Varro zurückgehende System der Antiquare über Montfaucon noch bis in das 18. Jahrhundert wirksam bleibt (S. 346–348). Auf der anderen Seite kann wissenschaftlich systematisiertes Wissen wieder fragmentiert oder simplifiziert absinken, wie es sich etwa im Bereich der Philosophie durch die weit verbreiteten Sprüche der Sieben Weisen beobachten lässt.¹³ In die gleiche Richtung weisen die Sprichwörter, die auf zwei Silberbechern aus Boscoreale den als Dichtern und Philosophen benannten Skeletten beigeschrieben sind

11 Vgl. S. 345–364 zur Systematisierung antiquarischen Wissens.

12 Berno, Francesca Romana: Plinius d. Ä. In: Walde, Christine (Hrsg.): Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon. DNP Supplement 7, 2010, 697–726. – Pabst, Bernhard: Die Antike im Welt-Buch. Zum Umgang mit antiken Wissenssystemen und -inhalten im Bereich der mittelalterlichen Enzyklopädik. In: Boschung/Wittekind 2008, 33–63.

13 Althoff, Jochen / Zeller, Dieter (Hrsg.): Die Worte der Sieben Weisen. Darmstadt 2006. – Lang 2012 bes. 32–38. – Hammerstaedt, Jürgen: Philosophie auf Stein. In: Blamberger/Boschung 2011 bes. 244–246.



9a-b Zwei Silberbecher aus der römischen Villa von Boscoreale, als Gegenstücke gearbeitet. Skelette mit Namensbeischrift der Philosophen Zenon und Epikur (links) bzw. der Dichter Menander und Archilochos (rechts), H. jeweils 10,4 cm. Paris, Louvre Bj 1923 und 1924.

(Abb. 9a–b). Neben dem Gerippe des Dichters Moschion findet sich die Beischrift »σκηνη ὁ βίος« (etwa: »Das Leben ist eine Bühne«); neben Epikur der Sinnspruch »τὸ τέλος ἡδονή« (etwa: »Genuss ist das Ziel«).¹⁴ Die komplexen philosophischen Lehrsysteme sind dadurch auf je einen knappen Merkspruch reduziert. Solche Maximen konnten zum Ausgangspunkt intellektueller Debatten werden, ließen sich aber ebenso als alltägliche Platitüden verwenden. Auch die Studie zum Kairos zeigt, dass komplexe Aussagen schrittweise auf einen akzidentiellen und eher trivialen Aspekt reduziert werden können (S. 183–195). Mögen solche isolierten Teile eine Vereinfachung und damit eine Verfälschung von Wissen bedeuten, so sind sie gleichwohl leichter fassbar und gerade dadurch besonders wirksam.

Günter Blamberger hat das Morphom-Konzept mit Kants Ausführungen zur ästhetischen Idee verbunden.¹⁵ Immanuel Kant meinte damit »diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne dass ihr jedoch ein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff* adäquat sein kann.« Damit ist jede intellektuelle Leistung benannt, die eigene Eindrücke und vermittelte Informationen verarbeitet, ohne sie

14 Dunbabin, Katherine M. D.: *Sic erimus cuncti ... The Skeleton in Graeco-Roman Art*, JdI 101, 1986, 185–255 bes. 224–230 Abb. 37–38. – Baratte, François: *Musée du Louvre. Le trésor d’orfèvrerie romaine de Boscoreale*. Paris 1986, 65–67.

15 Blamberger 2011, 14–17. – Blamberger 2013, 12–14.

zunächst begrifflich zu klären.¹⁶ Blamberger hat Kants Überlegungen dadurch erweitert, dass er »das reziproke Verhältnis von ästhetischer Idee und der sinnlich-konkreten Gestaltbildung eines Artefakts« betont hat: »Ästhetische Ideen können sich nur mittels konkreter Artefakte entwickeln«. *Entwicklung* bedeutet in diesem Fall, dass eine ästhetische Idee sich im Prozess der Gestaltfindung verändert, ergänzt und präzisiert. Freilich können sich neben einer »Vorstellung der Einbildungskraft« auch andere epistemische Leistungen in Artefakten konkretisieren. So gewinnen moderne Wissenschaften ihre Ergebnisse vielfach nicht durch unmittelbare Anschauung, sondern durch technische Datenerhebung; ihre Überzeugungskraft gewinnen sie aber durch die Umsetzung der Resultate in anschauliche Diagramme und Modelle.¹⁷ So dürften etwa das monumentale Atommodell der *Expo '58* in Brüssel (*Abb. 10*) und seine mediale Vermittlung mehr zur Popularisierung moderner Erkenntnisse der Elementarphysik beigetragen haben als die meisten wissenschaftlichen Publikationen. Auch begrifflich geklärtes Wissen wird durch Artefakte vermittelt und als System fassbar gemacht, damit zugleich formatiert und verändert.

Bei den genannten Vorgängen ist die Rolle der Artefakte evident: Rede, Schrift, Bildwerke sind leistungsfähige und nachhaltige Mittel für die Fixierung, Vermittlung, Ordnung und Tradierung von Wissens-elementen. Auf allen Stufen der Wissensgenerierung spielt die mediale Fassung eine entscheidende Rolle. Eigene Beobachtungen und Erfahrungen verändern sich, wenn sie sprachlich formuliert oder in ein Bild umgesetzt werden. So präzisierte sich die Vorstellung von einem mächtigen Göttervater, nachdem sie im Metrum der homerischen Hexameter formuliert worden war, und sie änderte sich erneut und entscheidend, sobald der Bildhauer Phidias sie in einer kolossalen Statue anschaulich gemacht hatte (S. 24–27). Systematisiertes Wissen kann auch in monumentale Anlagen umgesetzt und dadurch augenfällig veranschaulicht werden (S. 31–32). So lassen sich Geschichtsbilder, die auf der Sammlung und Ordnung historischer Nachrichten beruhen, durch die Kombination von neu geschaffenen Statuengalerien

16 Zum Verhältnis von begrifflichem (propositionalem) und nicht-begrifflichem (nicht-propositionalem) Wissen: Bromand / Kreis a. O. (wie Anm. 1).

17 Latour, Bruno: *Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente*. In: Bellinger, Andréa / Krieger, David J. (Hrsg.): *ANThology*. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006, 259–307.



10 Eisen-Kristallstruktur in 165-milliardenfacher Vergrößerung; Modell der Expo '58, H. 102 m. Brüssel, Square de l'Atomium.

und sorgsam redigierten Texten auf suggestive Weise evident machen (S. 257–264). Wissenschaftliches Wissen kann sich in Kunstwerken und Gebrauchsobjekten ausdrücken, wie sich für die kosmologischen Kenntnisse der Antike (S. 229–240), aber auch für die antiquarische Gelehrsamkeit der Neuzeit (Boschung 2015a) nachweisen läßt. Die Ordnung vorgefundener Artefakte ist mit der Produktion, Sicherung und Tradierung von Wissen dynamisch verknüpft: Während dieses aus der Analyse und Interpretation von Objekten gewonnen werden kann, spiegeln Ordnung und Aufstellung der Artefakte Vorstellungen über ihre Bedeutung und ihren Zusammenhang, machen sie dadurch evident und wirkmächtig (Förster 2014).

In Bildern verschiedenster Art und Funktion, in Architektur und nichtliterarischen Schriftzeugnissen bietet sich Wissen zwar nur selten in methodisch aufbereiteter und begrifflich geklärter Form dar, aber sie können Aufschluss geben über Aspekte, die von einer literarischen Systematisierung ausgespart bleiben. Während es im griechischen Be-

reich lokale Chroniken gab,¹⁸ die manchmal auch in Inschriften öffentlich publiziert wurden, erfasste die römische literarische Historiographie lokale Ereignisse nur, wenn sie für die Reichsgeschichte wichtig waren. Das gilt selbst dann, wenn – wie in den *Fasti Ostienses* – die Listen lokaler Beamter mit historischen Ereignissen verknüpft wurden.¹⁹ Die zusammenhängende Geschichte einer einzelnen Stadt oder einer Bevölkerungsgruppe war allenfalls Gegenstand lokaler Traditionen oder musste bereits in der Antike aus isolierten Zeugnissen erschlossen werden. Ein Bewohner des römischen Köln etwa konnte historisches Wissen durch die unmittelbare Teilnahme an aktuellen Ereignissen gewinnen. Er sah als Teil des städtischen Publikums die Statthalter der Provinz *Germania inferior* kommen und gehen, erlebte Truppenbewegungen, Militärrevolten und Grenzscharmützel aus nächster Nähe oder aus der Distanz. Einiges davon betraf seine persönliche Sicherheit oder mochte sich auf seine wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse unmittelbar auswirken. Von Vorgängen an anderen Orten erfuhr er durch mündliche oder schriftliche Nachrichten von Reisenden und Geschäftspartnern. Besuche des Kaisers oder seiner Angehörigen in der Provinzhauptstadt waren seltene aber spektakuläre Ereignisse. Beim *Adventus*, dem Zeremoniell der Ankunft und Begrüßung des Kaisers in der Stadt, erlebte die Bevölkerung die Macht des Herrschers und die Mechanismen seines Hofstaates leibhaftig mit und manifestierte gleichzeitig durch Präsenz und Akklamationen ihre Loyalität und Zustimmung. Im Übrigen kannte man schon zuvor Namen, Titel und Aussehen der Kaiser von Inschriften, Münzen, Statuen und Reliefs; über ihre Ziele, Taten und Erfolge informierten die Dekrete und Ansprachen der Amtsträger.²⁰ Kontinuität und Wechsel der Herrschaft ließ sich vor allem an den öffentlichen Denkmälern ablesen (S. 273–275). Die Kaiserstatuen

18 Jacoby, Felix: *Die Fragmente griechischer Historiker* IIIB. Leiden 1954–1955, Nr. 297–607. – Meister, Klaus: *Die griechische Geschichtsschreibung. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*. Stuttgart 1990, 128–131.

19 Dazu etwa Rüpke, Jörg: *Geschichtsschreibung in Listenform: Beamtenlisten unter römischen Kalendern*, *Philologus* 141, 1997, 65–85.

20 Eck, Werner: *Köln in römischer Zeit. Geschichte einer Stadt im Rahmen des Imperium Romanum*. Köln 2004; zur Anwesenheit von Angehörigen des Kaiserhauses etwa 97. 118. 123 (Germanicus). 126 (Caligula). 190–191 (Vitellius). 223. 228–230 mit Anm. 38 (Trajan). 522–524 (Hadrian). 554–557 (Valerianus und Gallienus). 560–564 (Saloninus). 565–580 (Postumus, Victorinus, Tetricus). 605–607. 610 (Konstantin). 657 (Julianus).

führten als Morphome der Macht auf Plätzen, in öffentlichen Gebäuden und in Heiligtümern die herausragende Position des Herrschers vor Augen und machten ihn auch in den Provinzen zum Bezugspunkt für seine Zeitgenossen. Wenn Form und Kontext der Monumente Dauer, Rechtmäßigkeit und Stabilität der Herrschaft bezeugten, so war das Verhalten der Bevölkerung, die sich vor, neben, bei Bogenmonumenten auch unter den Denkmälern bewegte, Ausdruck von Unterordnung und Loyalität (S. 268–275). Die Lektüre der Inschriften und die Anschauung von Bildwerken, etwa auf den umlaufenden Münzen, vermochten neben aktuellen Konstellationen auch längst vergangene Ereignisse in Erinnerung zu rufen. Solche Informationen konnten klar und eindeutig sein, aber sie blieben zunächst isoliert und es hing vom Betrachter und seinen Vorkenntnissen ab, wie er sie verknüpfte, ergänzte und bewertete. Dennoch prägten sie individuelle wie kollektive Vorstellungen von der Vergangenheit der eigenen Familie wie der Gemeinschaften.

2.3 KONKRETISIERUNG

MATERIALIEN UND HERSTELLUNGSTECHNIKEN

Das Material, das für die Herstellung eines Artefakts benutzt wird, kann eine eigene konkrete Bedeutung haben. Berühmt war in der Antike das Beispiel der überlebensgroßen Kultstatue der Rache-Göttin Nemesis in Rhamnus, vom Phidias-Schüler Agorakritos in den Jahren um 420 v. Chr. geschaffen (*Abb. 11–12*). Nach einer seit dem Hellenismus fassbaren Überlieferung hätten die Perser bei der Invasion Attikas einen Block von parischem Marmor mitgebracht, um daraus das Denkmal für ihren erwarteten Sieg zu schaffen. Nach ihrem Rückzug sei der Block zurückgeblieben, bis Agorakritos ihn für die Nemesisstatue verwendet habe. Das Kultbild galt daher zugleich als Denkmal für die athenischen Siege über die Perser.¹ In ihm materialisierte sich die Hybris der Barbaren und ihre Bestrafung, mithin das Wirken der rächenden Göttin. Freilich ergab sich die zusätzliche Bedeutung als Siegesmonument nicht aus dem Material selbst, das ein aufmerksamer Betrachter allenfalls als parischen Marmor hätte bestimmen können, sondern aus der kolportierten Geschichte des Steinblocks, d.h. durch die diskursive Rahmung. Diese konnte durch eine entsprechende Inschrift dauerhaft festgelegt werden. So hielt ein lateinisches Epigramm am Denkmal des L. Aemilius Paullus in Delphi fest, dass der römische Imperator den Pfeiler von dem Makedonenkönig Perseus übernommen hatte – das Monument (*Abb. 13*)² war zu Ehren des besiegten Königs erbaut worden, aber unfertig geblieben:

1 DNO II SQ 1141 (Pausanias I 33,2–3). 1148 (Anthologia Graeca 16,222; Epigramm des Parmenion aus Makedonien; 1. Jh. v. Chr.). 1149 (Anthologia Graeca 16,263; hellenistisches Epigramm). 1150 (Anthologia Graeca 16,221; Epigramm des Theaitetos Scholastikos, 6. Jh. n. Chr.). 1151 (Ausonius, Epigrammata 22). – Zur Statue: Despinins, Giorgios I.: Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου. Athen 1971. – Ehrhardt, Wolfgang: Versuch einer Deutung des Kultbildes der Nemesis von Rhamnus, *Antike Kunst* 40, 1997, 29–39.

2 Boschung, Dietrich: Überlegungen zum Denkmal des Aemilius Paullus in Delphi. In: Evers, Cécile / Tsingarida, Athéna: Rome et ses provinces. Genèse et diffusion d' une image du pouvoir. Hommages à Jean-Charles Balty. Brüssel 2001, 59–72.

»*L(ucius) Aemilius L(uci) f(ilius) inperator de rege Perse / Macedonibusque cepet*«;

»der Imperator Lucius Aemilius, Sohn des Lucius, hat es von König Perseus / und den Makedonen erbeutet«. Dazu kam der literarisch tradierte Ausspruch des Aemilius Paullus, der die Übernahme des Denkmals mit den Worten begründete, die Besiegten hätten den Siegern zu weichen (Plutarch, Aemilius Paullus 28,4). So wurde das Material des Pfeilers ebenso wie Inschrift, Reliefs und Statue zu einem offenkundigen Zeugnis des römischen Sieges über die zuvor mächtigen Makedonen.

Von einer Kolossalstatue des Jupiter auf dem Kapitol überliefert Plinius, sie sei im frühen 3. Jahrhundert v. Chr. aus den Brustpanzern, Beinschienen und Helmen geschaffen, die in den Samnitenkriegen erbeutet worden waren. Angesichts der Größe der Statue, die noch von den Albaner Bergen in 20 Meilen Entfernung sichtbar war, müssen Tausende von samnitischen Waffen gesammelt, zum Einschmelzen zerkleinert und verarbeitet worden sein (Plinius, *Naturalis historia* 34,43). Das Format der Jupiterfigur vermittelte eine überwältigende Vorstellung von der Menge der Beute und damit von der Größe des Sieges. Die Erinnerung daran hatte sich über Jahrhunderte hinweg gehalten, wie die Nachricht bei Plinius zeigt. Mehr als zwei Jahrtausende später verkündete die Inschrift an der napoleonischen *Colonne de la Grande Armée* auf der Place Vendôme in Paris, sie sei als Monument der Kriege in Deutschland »*ex aere capto*« geschaffen, »aus erbeuteter Bronze«. ³ Ausgangsmaterial waren russische und österreichische Kanonen, die 1805 in der Schlacht bei Austerlitz vom französischen Heer erobert worden waren. In den folgenden Jahrzehnten wurden für mehrere deutsche Siegesdenkmäler erbeutete französische Kanonen umgeschmolzen, etwa für die Schilde mit den Namen der Schlachtorte in der Befreiungshalle von Kelheim oder für ein Bronzerelief am Hermannsdenkmal bei Detmold. ⁴ Dabei spielte es letztlich keine Rolle, ob tatsächlich Beutestücke materiell einverleibt wurden oder dies – wie beim Löwendenkmal auf dem Schlachtfeld von Waterloo – lediglich behauptet wurde, denn die Bronze verlor durch das Umschmelzen jegliche spezifischen Kennzeichen.

³ Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. Münster 2008, 148–157.

⁴ Raff a. O. 148–157. – Tacke, Charlotte: Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert. Göttingen 1995, 31–32.



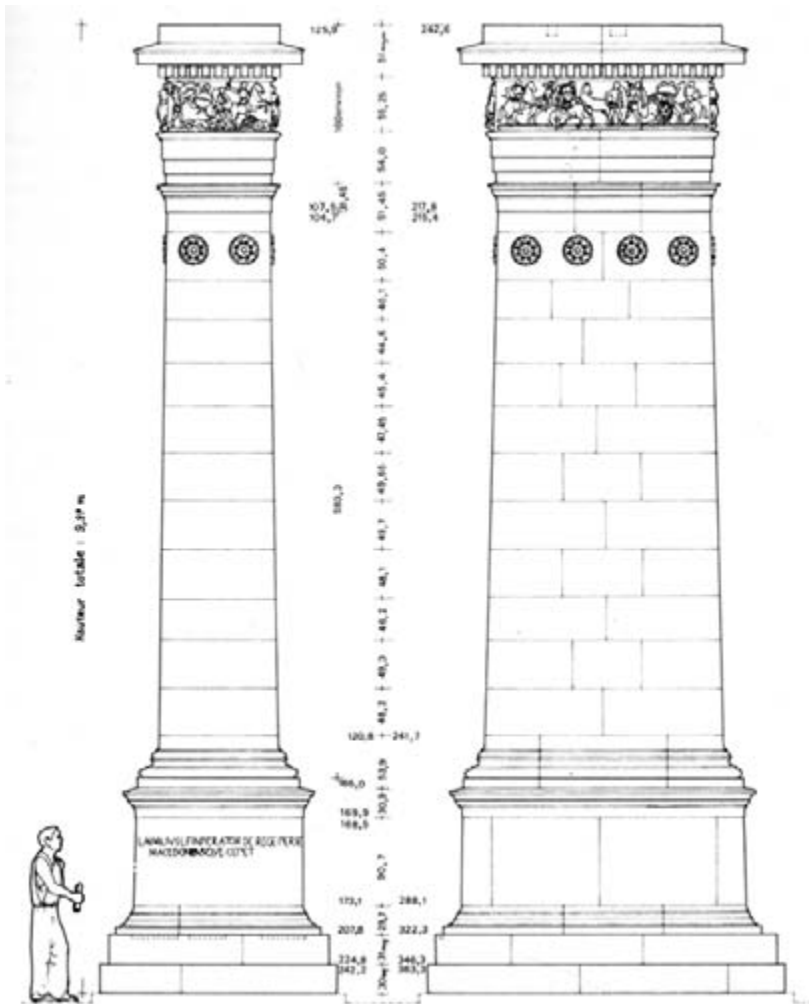
11 Kultstatue der Nemesis von Rhamnus; Werk des Agorakritos um 420 v. Chr. Rekonstruktion Giorgos Despinis.



12 Römische Kopie der Nemesis, H. 1,93 m. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 2086.

Aber auch ohne solche Zuschreibungen hatte das Material der Statuen eine eigene, wenn auch allgemeinere Bedeutung. So galt der Marmor von der Insel Paros als besonders qualitativ und war entsprechend geschätzt.⁵ Die lichtdurchlässige Oberfläche verleiht den Figuren, die aus ihm hergestellt wurden, eine helle, leuchtende Erscheinung, die durch

5 Schilardi, Demetrius U. / Katsonopoulou, Dora (Hrsg.): *Παρία λίθος. Parian Quarries, Marble and Workshops of Sculpture*. Athen 2000.– Parischer Marmor als Material bei Pausanias genannt: I 14,7 (Athen, Aphrodite Urania); I 33,2 (Rhamnus, Nemesis); II 2,8 (Korinth, Tyche); II 13,4 (Sikyon, Hera); II 29,1 (Epidauros; Asklepios und Epione); II 35,3 (Hermione, Tyche); IV 31,6 (Messene); VIII 25,4–6 (Onkeion); IX 20,4 (Tanagra, Dionysos).



13 Delphi, Apollonheiligtum. Pfeilermonument des Aemilius Paullus, ohne die bekrönende Reiterstatue. H. 9,97 m. Rekonstruktion Anne Jacquemin.

eine farbige Fassung akzentuiert werden konnte. Auch für die spätantiken und die mittelalterlichen Autoren, die parischen Marmor nur noch aus der älteren Literatur kannten, galt er als Inbegriff höchster Qualität.⁶ Auch andere Materialien sind inhaltlich bedeutsam. So ver-

⁶ So rühmt Ausonius (*Ordo urbium nobilium* 19, 14–17), ein Tempel in Narbonne bestehe aus parischem Marmor.– Auch der mittelalterliche Bericht des Magister Gregorius über Statuen in Rom bezeichnet das Material mehrfach als »parischen

mittelt Bronze als Material von Statuen den Eindruck der Härte und der Dauerhaftigkeit; zudem galt das Metall als kostbarer als Marmor.⁷ Gemmen wurde aufgrund des Materials und der Farbe magische Wirkmacht zugeschrieben: sie sollten Blutungen stillen; Bittstellern vor Königen helfen; Hagel und Heuschrecken, Schlangen oder Skorpione abwehren.⁸ Sie besitzen somit besondere, außeralltägliche Fähigkeiten und sie lassen sich – in Anlehnung an Max Webers Charisma-Definition – als *charismatische Materialien* auffassen.⁹ »Außeralltägliche Eigenschaften« besitzen auch das Elfenbein und das Gold, aus denen die aufwendigen Kultstatuen gefertigt wurden (S. 209–210). Ebenfalls charismatische Materialien sind Hartgesteine wie dunkler Basalt und Porphyry, die zur Herstellung von Statuen verwendet worden sind. Sie sind zunächst wegen ihrer Farbe auffällig. Dabei erinnert der Basalt aus den Steinbrüchen im Wadi Hammamat in der ostägyptischen Wüste, wenn die Oberfläche poliert ist, an dunkel patinierte Bronze (*Taf. 2*).¹⁰ Der dunkelrote Farbton des Porphyry entspricht dem Purpur, der seit dem Hellenismus mit Herrschertum assoziierte wurde (*Taf. 3*).¹¹ Beide Gesteine waren selten; sie erforderten für ihre Gewinnung große Ressourcen und einen hohen Organisationsgrad, für ihre Bearbeitung spezialisierte Werkstätten. Die Verwendung dieser ungewöhnlichen Materialien machte Skulpturen auf-

Marmor«: Huygens 1970, 20 Z. 286 (Venus); 24 Z. 411 (Kleopatra); 30 Z. 576 (Saus) »ex Pario marmore«, vgl. S. 91

7 Cain, Hans-Ulrich: Römische Marmorkandelaber. Mainz 1985, 9–12.

8 Zwierlein-Diehl, Erika: Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin/New York 2007, 212–213.

9 Die Bezeichnung verdanke ich Stephanie Gänger, die im Mai 2015 in Köln gemeinsam mit Morphomata einen Workshop mit dem Titel »Charismatic Substances« durchgeführt hat.

10 Klemm, Rosemarie / Klemm, Dietrich D.: Stones and Quarries in Ancient Egypt. London 2008, 297–311. – Schneider, Rolf: Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst. Worms 1986, 158 mit Anm. 1187. – Belli Pasqua, Roberta: Sculture di età romana in »basalto«. Xenia antiqua monografie 2. Rom 1995, Cat. 18–25. 37–39. 51. 54–56 Taf. 21–33. 43–47. 53. 55–62.

11 Klein, Michael J.: Untersuchungen zu den kaiserlichen Steinbrüchen an Mons Porphyrites und Mons Claudianus in der östlichen Wüste Ägyptens. Bonn 1988, 25 ff. bes. 34; 55 ff. – Peacock, David / Maxfield, Valerie: The Roman Imperial Quarries. Survey and Excavation at Mons Porphyrites 1994–1998. 2, The Excavations, London 2007, bes. 414–427. – Klemm / Klemm a. O. 269–280. – Del Bufalo, Dario: Red Imperial Porphyry. Power and Religion, Rom 2012.

fällig und besonders: Auch wenn die Statue der Agrippina minor vom Caelius in Rom einem verbreiteten Figurentypus folgte und ihr Kopf eine geläufige Fassung des Kaiserinnen-Porträts wiedergab, so erschien die Figur dennoch durch die Verwendung des seltenen und kostbaren Materials als spektakuläres Einzelstück (S. 410–412).

Einige der verwendeten Ausgangsstoffe waren frei verfügbar, andere dagegen durch Kontrolle des Abbaus oder des Handels verknappt und gerade dadurch kostbar. Manche Materialien lassen sich unmittelbar verarbeiten, während andere in komplizierten Prozessen aufbereitet werden müssen. Die Herstellungsverfahren selbst sind von unterschiedlicher Komplexität; teils erfordern sie eine sorgfältige (und oft kontrollierte) Ausbildung, teils sind sie leicht erlernbar. Unterschiedliche Materialien ermöglichen jeweils spezifische Verfahren der Formgebung, die für bestimmte Funktionen, Formate und Anbringungsorte geeignet sind. Ton, Glas und Metall lassen sich bei entsprechender Aufbereitung formen, in Hohlformen pressen und gießen, was eine serienmäßige Produktion weitgehend ähnlicher Artefakte ermöglicht. Stein, Elfenbein und Holz erfordern eine Bearbeitung von außen, bei der die gewünschte Form durch schrittweise Beseitigung der überschüssigen Substanz erreicht wird. Bunte Steine lassen sich zurechtschneiden und zu Mustern anordnen; farbige Materialien können pulverisiert, mit geeigneten Bindemitteln vermennt und als Malfarbe aufgetragen werden; Wolle oder Seide werden eingefärbt, in Fäden gesponnen und zu Mustern oder Figuren verwoben (*Taf. 4a–b*).

Exemplarisch lässt sich die Bedeutung des Materials und der dafür erforderlichen Bearbeitungstechniken für die antike Großplastik aufzeigen. Die frühesten bekannten großformatigen Figuren der griechischen Kunst aus der Zeit um 700 v. Chr. waren *Sphyrelata*, d. h. sie wurden aus getriebenem Bronzeblech gefertigt, das an einem Holzkern angebracht wurde.¹² Diese Technik erlaubte es, bewegte Figuren darzustellen, deren Arme von Körper gelöst, abgespreizt oder nach vorne geführt sein konnten. Die Verwendung von Marmor für Statuen, die gegen die Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. einsetzte, erforderte andere Arbeitsabläufe, die bereits im Steinbruch mit der Wahl des Materials

12 Sphyrelata aus Dreros: Kaminski, Gabriele: Dädalische Plastik. In: Bol 2002, 83–85. 299–300 Abb. 157a–e.– Bumke, Helga: Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst. Berlin 2004, 45–54.



14 Kopf der unfertigen Kolossalstatue des Dionysos, H. insgesamt 10,70 m. Naxos, Steinbruch bei Apollona.

und der Herausarbeitung der Rohform begannen.¹³ Dies ist an einer kolossalen Dionysosstatue abzulesen, die unfertig in den Steinbrüchen von Naxos zurückblieb (*Abb. 14*).¹⁴ Bereits in dieser Arbeitsphase waren Größe und Kontur der Statue festgelegt. Mit groben Werkzeugen wurden die wichtigsten Körperteile bossiert: Kopf mit Augenhöhlen, Nase und Bart; Schultern, Brust, Arme, Beine, Hände und Füße. Mehrere Statuen, die ebenfalls in den Steinbrüchen liegen bleiben, bezeugen das gleiche Vorgehen. War ein vorgefertigtes Stück abtransportiert worden, so konnte es in der Bildhauerwerkstatt oder am Aufstellungsort der Statue weiter bearbeitet werden. Bei einem Sphingenkopf in der Münchner Glypto-

13 Boschung, Dietrich / Pfanner, Michael: Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek, *Münchner Jahrbuch der bildenden Künste* 39, 1988, 7–28.

14 Gruben, Gottfried: Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen, *JdI* 112, 1997, 294–300.

thek lässt sich ablesen, wie Flächen abwechselnd eingeebnet und mit dem Spitz Eisen erneut unterteilt wurden.¹⁵ Dieses Vorgehen, bei dem die plastischen Formen schrittweise aus dem Stein herausgelöst wurden, begünstigte die Herausbildung geschlossener Figurentypen, bei denen das Volumen der Figur erhalten blieb. So wurden *Kouroi* und *Korai*, frontal ausgerichtet stehende Figuren von nackten jungen Männern und bekleideten Frauen mit angelegten Armen, für mehr als hundert Jahre zu den wichtigsten Ausdrucksformen der griechischen Plastik (S. 96–100). Statuen dieser Typen standen als Vergegenwärtigung der Toten einzeln auf den Gräbern, als Weihgeschenke manchmal in großer Zahl in den Heiligtümern.¹⁶ Seit dem späteren 6. Jahrhundert v. Chr. wurde eine neue Technologie entwickelt: Der Bronzeuß für Großstatuen, der für die Plastik des 5. Jahrhundert bestimmend werden sollte. Die Stabilität des Materials ermöglichte die Darstellung stark bewegter Figuren, so dass die bisherigen Figurentypen bald aufgegeben wurden. Auf der anderen Seite versuchten sich nun auch die Marmorbildhauer in der Produktion kühn bewegter Statuen, wie Skulpturen von der Athener Akropolis¹⁷ oder die Giebelfiguren vom Aphaia-Tempel in Aegina zeigen.¹⁸

Gerade das Beispiel des Bronzegusses macht deutlich, wie kompliziert und anspruchsvoll die Herstellungstechniken sein konnten.¹⁹ Für das indirekte Wachsaußmelzverfahren, das Myron und Polyklet zur Produktion von Statuen anwandten (S. 42–48), wurde zunächst ein Modell erstellt, von dem eine aus Teilen bestehende Negativform abgenommen wurde. In diese wurde eine Wachsschicht eingebracht, die innen mit einem Tonkern stabilisiert wurde, so dass die Negativform

15 Boschung/Pfanner a. O. 9–11.

16 Hölscher, Tonio: Die Entstehung der griechischen Polisgemeinschaft im Bild. Lebende, Vorfahren, Götter. In: Boschung/Vorster 2015, 13–53.

17 s. etwa Bumke a. O. 105–131. Brettspielergruppe von der Athener Akropolis: Schuchhardt, Walter-Herwig, in: Schrader, Hans (Hrsg.): Die archaischen Marmorbildwerke von der Akropolis. Frankfurt a.M. 1939, 284–286 Nr. 412 Taf. 160.

18 Ohly, Dieter: Die Ägineten I–II. München 1971. 2001.

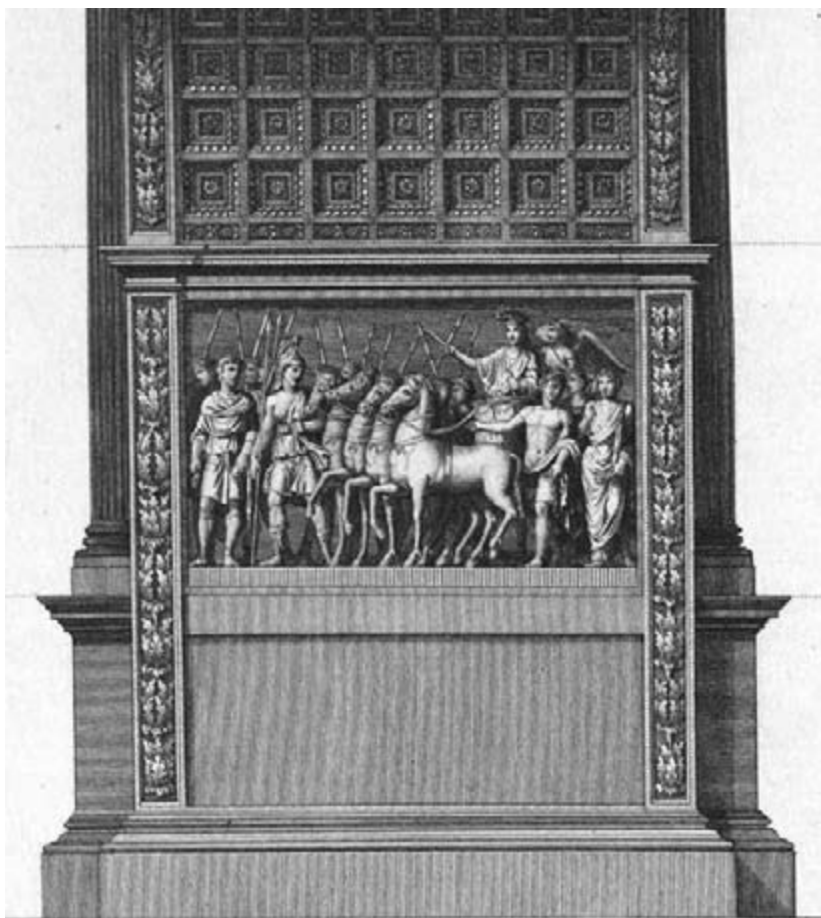
19 Zum griechischen Bronzeguss vgl. etwa die Beiträge von Salvatore Mancuso, Edilberto Formigli, Paola Donati in: Brinkmann, Vinzenz: Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland. Frankfurt 2013, 261–294.– Zimmer, Gerhard / Hackländer, Nele (Hrsg.): Der Betende Knabe. Original und Experiment. Frankfurt a.M. 1997.– Zimmer, Gerhard: Griechische Bronzegusswerkstätten. Mainz 1990, bes. 34–74. 127–180.– Mattusch, Carol C.: Greek Bronze Statuary. From the Beginnings through the fifth Century B. C. Ithaca/London 1988, bes. 12–30. 219–240.

entfernt werden konnte. Die Wachsschicht entsprach der späteren Bronzewandung, so dass ihre Oberfläche minutiös ausgearbeitet werden musste. Nachdem diese wiederum mit genau angepassten und exakt fixierten Tonformen ummantelt worden war, wurde das Wachs ausgeschmolzen und durch flüssige Bronze ersetzt. War diese ausgekühlt, konnte der Tonmantel entfernt, die Bronzeoberfläche gereinigt, geglättet und nachzisiert werden. Einzelne Partien wurden gesondert gegossen und angesetzt oder in anderen Materialien eingefügt. Diese heiklen Prozeduren erforderten eine genaue Kenntnis der Materialien, ihrer Konsistenz und ihrer Reaktion auf Erhitzung und Abkühlung. Die Rohmaterialien Ton und Wachs mussten in der richtigen Weise verfeinert und aufbereitet, Gussgrube und Schmelzofen fachgerecht angelegt werden. Für den Guss selbst war die Bronze aus sorgfältig ausgewählten Stücken in der richtigen Mischung zu schmelzen und im richtigen Augenblick in die präzise vorbereitete Gussform einzubringen. Für die abschließende Bearbeitung der Statue war der Einsatz spezieller Werkzeuge nötig, um Teile anzusetzen, kleine Gussfehler zu beheben, die Oberfläche zu glätten und zu patinieren, endlich Augen, Wimpern, Lippen, Zähne und Brustwarzen aus andersfarbigen Materialien einzulegen. Nur wer selber oder durch seine Mitarbeiter alle technischen Schwierigkeiten meisterte, konnte sich an die detaillierte Ausarbeitung und die künstlerische Gestaltung der Figuren wagen.

FORMATE

Die Bedeutung des Formats für die Wirkung archäologischer Denkmäler ist oft untersucht worden.²⁰ Von der Größe hing zunächst die Art ihrer Verfügbarkeit und ihrer Wahrnehmung ab. Kleinformate wie Ringsteine oder Bronzestatuetten waren leicht zu handhaben, ließen sich ohne Aufwand transportieren und in der gewünschten Weise präsentieren oder verbergen. Statuen oder architektonische Reliefs waren

20 Stähler, Klaus: Zur Bedeutung des Formats. *Eikon*, Beiträge zur antiken Bildsprache 3. Münster 1996.– Himmelman 1989, 69–83.– Unterschiedliche Formate im Porträt: Kreikenbom, Detlev: Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr. Berlin 1992.– Dahmen, Karsten: Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit. Paderborn 2001.– Ruck, Brigitte: Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom. Heidelberg 2007.– Lang 2012.



15a-b Rom, Titusbogen; Einbezug der Triumphdarstellungen in die Architektur. **a** Kleiner Fries an der Frontseite; **b** Durchgang. Aus A. Desgodetz: *Les édifices antiques de Rome* 1682/1822 Taf. 76–77.



16a–b Rom, Titusbogen; Darstellungen des Triumphs über Judaea. **a** Kleiner Fries, H. 45 cm; **b** Durchgangsrelief, H. 2,00 m.

fest in stabile Kontexte eingebunden und damit dauerhaft auf eine bestimmte Weise der Wahrnehmung festgelegt. Größe und Proportionen legten aber auch Darstellungsmöglichkeiten fest. Miniaturhafte Figuren auf Gemmen oder Silbergeschirr ließen sich auch bei höchster Präzision der Ausführung nur summarisch wiedergeben. Großformatige Szenen oder Gestalten konnten in ihren Einzelheiten sehr viel differenzierter ausgearbeitet werden und dabei gelegentlich zusätzliche Miniaturbilder integrieren, etwa in den Stickereien der Gewänder (*Taf. 4a–b*), im Schmuck (*Abb. 30*) oder im Dekor des Mobiliars (*Taf. 1*). Bei Reliefs ergab sich das Format vielfach aus der Art des Bildträgers oder aus dem Anbringungsort. Das wiederum bestimmte die Bildgestaltung entscheidend mit, wie das Beispiel des Titusbogens in Rom zeigt.

Beim Beschluss, für den vergöttlichten Titus ein Bogenmonument an der *Via sacra* zu bauen, wurde auch festgelegt, dass der Triumph über Judaea vom Jahr 71 n. Chr. doppelt dargestellt werden sollte (*Abb. 15–16*):

Einmal in den großformatigen Reliefs an den Seitenwänden des Durchgangs (*Abb. 16b*); ein zweites Mal an dem außen umlaufenden Fries über der Archivolta (*Abb. 15a. 16a*). Durch die Architektur und durch die Lokalisierung waren zugleich die Rahmenbedingungen der Bilder gegeben. Der Fries ist eineinhalb Fuß (45 cm) hoch und läuft in einer Länge von etwa 37 Meter um das Bogenmonument herum.²¹ Diese Maße ergaben sich aus der Bauform und aus der gewählten Architekturordnung, deren Konventionen bestimmte Proportionen vorsahen. Die Figuren, die hier in kräftigem Relief aus den Blöcken herausgemeißelt sind, konnten eine Höhe von 40 cm erreichen, allenfalls ein Viertel der Lebensgröße. Auf der anderen Seite eröffnete die Länge des Frieses die Möglichkeit, eine sehr große Anzahl von Figuren darzustellen. Auf dem erhaltenen Abschnitt von etwa acht Metern sind 38 locker verteilte und gut überschaubare Togati, Opferdiener, Träger und mitgeführte Opfertiere zu sehen, so dass der Fries in seinem vollständigen Zustand etwa 180 Figuren gezeigt haben wird. Hier liess sich der Triumphzug mit einer großen Zahl von Teilnehmern und mit zahlreichen charakteristischen Gruppen anschaulich machen. Auch die Maße der Durchgangsreliefs²² waren durch die Architektur bedingt: Die Höhe durch den Abstand des Kämpferprofils, auf dem das Gewölbe aufruht, vom Sockel der Pylone; die Breite durch den Abstand der Rankenpilaster bzw. die Tiefe des Bogens. Das ergab auf beiden Seiten des Durchgangs jeweils eine Fläche von 3,80 auf 2 Meter, die für das figürliche Relief genutzt werden konnte und die es erlaubte, die Figuren erheblich größer darzustellen,²³ jedoch in stark beschränkter Zahl. So wurden an dieser exponierten Stelle die beiden wichtigsten Gruppen der langen Prozession detailliert vorgestellt: Titus als Triumphator mit seinen Begleitern auf der einen Seite (*Abb. 16b*); die Träger mit der Beute aus dem Tempel von Jerusalem auf der anderen.

Noch offensichtlicher ist die Rolle der architektonischen Fassung für die Formatierung der Bilder im Falle der Heraklesdarstellungen am Zeustempel in Olympia.²⁴ Die später kanonisch gewordene Zusammenstellung der ›Zwölf Taten‹ ist hier zum ersten Mal zu finden. Dabei hängt die Zahl

21 Pfanner, Michael: Der Titusbogen. Mainz 1983, 82–90.

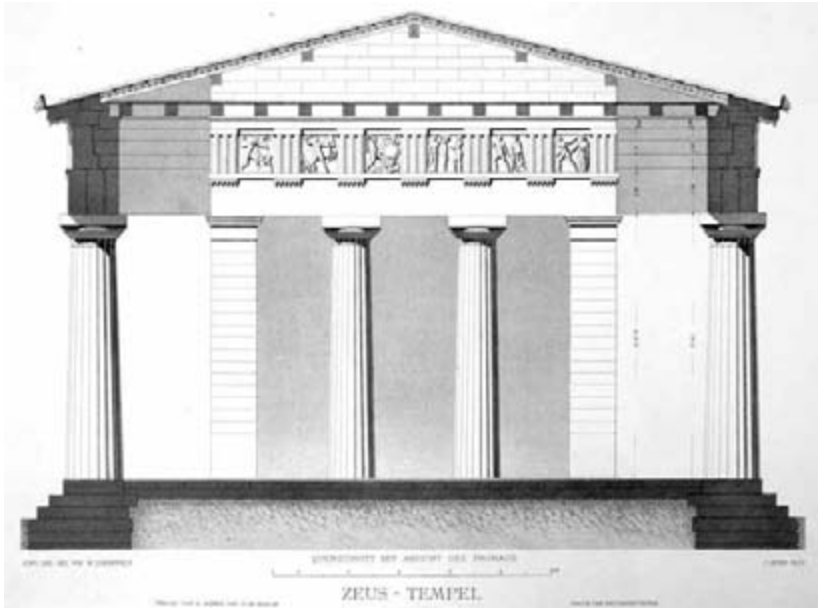
22 Pfanner a. O. 44–76.

23 Pfanner a. O. 44.

24 Kyrieleis, Helmut: Pelops, Herakles, Theseus. Zur Interpretation der Skulpturen des Zeustempels von Olympia, *JdI* 127/128, 2012/2013, bes. 84–94 mit der älteren Lit.– Grundlegend Treu, Georg: Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon. Berlin 1897, 138–181.

der Taten, aber auch ihre Darstellung in einzelnen Szenen von jeweils zwei oder drei Figuren unmittelbar mit dem gewählten Ort der Anbringung zusammen. Die Architekturordnung des Tempel gab an den Stirnseiten des Naos (also des Kernbaus des Tempels) jeweils einen dorischen Fries mit Triglyphen und Metopen vor. Er markierte im Osten den Zugang zum Pronaos und zur Cella mit dem weltberühmten Kultbild des Zeus, im Westen zum rückwärtigen Opisthodom. Die Breite des Naos von 16,39 m erforderte an beiden Seiten zwei Säulen zur Überbrückung des Zwischenraums, so dass sich drei Interkolumnien mit je zwei Metopen ergaben. Deren Höhe von 1,60 m und Breite von ca 1,50 m ist die Folge der vorgegebenen Rhythmisierung des Frieses und der Proportionierung des Gesamtbaus (*Abb. 17*). Die Nutzung der Metopen für figürliche Reliefbilder führte dazu, dass für sie der besonders geschätzte parische Marmor verwendet wurde, während die Triglyphen aus Kalkstein bestehen.²⁵ Somit standen für die Darstellung der Heraklestaten an beiden Seiten je sechs von einander abgesetzte, annähernd quadratische Bildfelder zur Verfügung, die eine Wiedergabe fast lebensgroßer Figuren ermöglichten. Dafür wurde an beiden Seiten das Thema der Heraklestaten gewählt, so dass sowohl an der Hauptseite des Naos im Osten wie an seiner Rückseite im Westen eine durch den Triglyphenfries gegliederte Sequenz von sechs Szenen entstand. Die Reihe beginnt auf der Hauptseite über dem Pronaos mit der Präsentation des erymanthischen Ebers vor dem verschreckten Eurystheus; es folgen die Bändigung der menschenfressenden Rosse des Diomedes in Thrakien, die Tötung des dreileibigen Geryoneus am westlichen Rand der bewohnten Welt, die Gewinnung der goldenen Äpfel aus dem Garten des Hesperiden auf einer Insel im Weltmeer (*Abb. 18*) und die Entführung des Höllenhundes Kerberos aus der Unterwelt. Abgeschlossen wird die Reihe mit der Reinigung der Rinderställe des Königs Augeias in Elis, die Herakles mit Hilfe der Göttin Athena gelingt (*Abb. 19*). In dieser Bilderfolge beginnt der Heros seine Taten in der Nähe von Olympia im Erymanthosgebirge, vollbringt dann vier gewaltige Werke an den Rändern des Erdkreises und kehrt danach in die Nähe von Olympia nach Elis zurück. So ergibt sich ein abgerundeter Handlungsbogen: Das Heiligtum und seine Umgebung sind Ausgangspunkt und Zielort der heroischen Leistung.

25 Curtius, Ernst / Adler, Friederich (Hrsg.): Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabungen I. Die Baudenkmäler. Berlin 1892, 9–10.



17 Zeustempel in Olympia; rekonstruierter Schnitt durch die Vorhalle mit dem dorischen Fries über dem Zugang zum Pronaos.



18-19 Zeustempel in Olympia; zwei Metopen aus dem dorischen Fries über dem Zugang zum Pronaos. **18** Herakles trägt den Himmel, während Atlas die Äpfel der Hesperiden bringt.– **19** Herakles reinigt mit Hilfe der Göttin Athena die Ställe des Augias. H. jeweils 1,60 m. Olympia, Archäologisches Museum Inv.-Nr. L 95 und L 97.



20 Römischer Sarkophag mit Darstellung der kanonischen Heraklestaten, H. 73 cm. Mantua, Palazzo Ducale.

Über dem Opisthodom zeigen die ersten drei Metopen Taten des Herakles auf der östlichen Peloponnes: den Helden mit dem erlegten Löwen von Nemea, die Tötung der Hydra im Sumpf bei Lerna und Herakles mit den abgeschossenen Vögeln aus dem See von Stymphalos. Darauf folgt der Fang des kretischen Stiers auf Kreta und der kerynitischen Hirschkuh, abschließend die Gewinnung des goldenen Gürtels der Amazonenkönigin, die den fernen Norden oder Nordosten des Erdkreises bewohnte.

Die Anbringung am Tempel verteilte die zwölf Heraklestaten auf zwei Sequenzen, die nur einzeln zu betrachten waren. In seinem Bericht über den Besuch in Olympia beschreibt Pausanias (V 10,9) zuerst die Metopen am Pronaos von links nach rechts, wobei er die Kerberostat übergeht. Darauf folgt unmittelbar die Aufzählung der Metopen am Opisthodom, nun aber von rechts nach links, so dass sie mit dem Amazonenabenteuer beginnt und mit der Erlegung des nemäischen Löwen endet.

Die Zusammenstellung eines zwölfteiligen Zyklus war in Olympia nicht intendiert. Dies geschah erst mit einigem zeitlichem Abstand, vielleicht am Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr., spätestens im Hellenismus. Nun wurden die gleichen zwölf Taten in Literatur und Bildkunst immer wieder vollständig oder in Auswahl wiederholt. Die Folge beginnt seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. (Diodor IV 11,3–26,4) mit der Tötung des Löwen von Nemea, dessen Fell den Helden von nun an kleidet. Daran schließen sich die weitere Taten auf der Peloponnes an, dann jene auf weiter entfernten Schauplätzen. Die Gewinnung der goldenen Äpfel, als Zeichen der Unsterblichkeit, oder die Entführung des Kerberos, verstanden als Überwindung des Todes, schließen als zwölfte Tat den Zy-



21 Nebenseite des Aktaion-Sarkophags; Darstellung der Jäger mit ihren Hunden. Paris, Musée du Louvre MA 459.

klus ab.²⁶ So werden sie auf römischen Sarkophagen des 2. Jahrhunderts n. Chr. als biographische Bildsequenz dargestellt, die durch den zunehmenden Bartwuchs des Protagonisten verdeutlicht wird.²⁷ Dabei sind, beginnend mit der Erlegung des Löwen, zehn Taten auf der Vorderseite dargestellt, die übrigen beiden auf den Nebenseiten (*Abb. 20*). Es ist offensichtlich, dass die Auswahl der Szenen auf die Metopen des Zeus-tempels in Olympia zurückgeht, nicht aber ihre formale Ausgestaltung. Vermittler waren literarische Texte, die zwar die Zusammenstellung der zwölf Themen, nicht aber ihre ikonographische Festlegung überlieferten und somit neue bildliche Umsetzungen ermöglichten. Wie im Falle der Zeusstatue war es der prominente Anbringungsort, der dem durch architektonische Gesetzmäßigkeiten bedingten Bildzyklus Aufmerksamkeit sicherte und seiner thematischen Zusammenstellung Geltung verschaffte.

26 Kaeser, Bert in: Wünsche, Raimund (Hrsg.): *Herakles Hercules*. München 2003, 56–68.

27 Sichtermann, Hellmut / Koch, Guntram: *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*. Tübingen 1975, 31–32 Nr. 22–24 Taf. 48–51.– Jongste, Peter F. B.: *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*. Rom 1992.



22 Gipsabguss eines Silbermedaillons aus Begram, Dm. 20,8 cm. Kabul, Nationalmuseum.

Die frühen Friessarkophage machen deutlich, wie prägend Formate und Proportionen der Bildträger für die Herausbildung neuer Bilderwelten sein konnten. Ihr Format ergab sich aus der Funktion als Behälter zur Aufnahme eines ausgestreckt liegenden menschlichen Leichnams.²⁸ Als die stadtrömischen Bildhauer um 100 n. Chr. begannen, die niedrigen und zugleich langgestreckten Steinsarkophage serienmäßig mit ornamentalen und figürlichen Reliefs auszugestalten, nutzten sie dazu Vorlagen aus unterschiedlichen Kunstgattungen: Darstellungen der früheren Grabaltäre und Urnen; Einzelfiguren der Rundplastik; Bildmotive von Wandmalerei, Gemmen und Silbergefäßen.²⁹ In allen Fällen war die Anpassung der Vorlagen an das Format der Sarkophage nötig: Figuren mussten vergrößert oder verkleinert werden, Szenen waren zu reduzieren oder umgekehrt zu erweitern. Am einfachsten ließ sich der Girlandenschmuck von Grabaltären und Urnen adaptieren. Die schmalen Nebenseiten wurden mit einer Girlande behängt, die langgezogene Vorderseite

28 Das erforderte für Erwachsene einen Sarkophagkasten mit Außenmaßen von mindestens 1,80 m Länge, 60 cm Breite und 35 cm Höhe.

29 Herdejürgen, Helga: Beobachtungen an den Lünettenreliefs hadrianischer Girlandensarkophage, *Antike Kunst* 32, 1989, 17–26.



23 Gemme mit Endymion und Luna; 1. Jh. v. Chr., H. 1,75 cm. Hannover, Kestner-Mus. K 489.



24 Wandmalerei mit Endymion und Luna aus Herculaneum; um 70 n. Chr., H. 57 cm. Neapel, Museo Nazionale 9246.

mit zwei oder drei Gebinden. Als Träger der Girlanden verwendeten die Sarkophagwerkstätten stehende Figuren wie Eroten, die in dieser Funktion bereits bei den Grabaltären vorkommen. Auch die Verteilung des übrigen figürlichen Schmucks konnte übertragen werden: In die halbkreisförmigen Felder oberhalb der Girlanden ließen sich Figuren oder Figurengruppen einfügen. Es sind nicht selten die gleichen Motive, die bereits zuvor bei den Grabaltären zu finden waren.³⁰ Gelegentlich wurden die Bilder nach einem einheitlichen Thema ausgesucht. So zeigen die vier Reliefszenen eines Girlandensarkophages verschiedene Momente des Aktaionmythos: auf der Vorderseite das Bad der Diana und den Tod des Aktaion; auf den Nebenseiten die Fütterung der Jagdhunde und die Bergung des Leichnams.³¹ Trotz der inhaltlichen Abstimmung sind die Bilder hybrid, stammen doch die ikonographischen Vorlagen aus unterschiedlichen Gattungen und Epochen.³² So hatte die Szene der

30 Boschung, Dietrich: Grabaltäre mit Girlanden und frühe Girlandensarkophage. Zur Genese der kaiserzeitlichen Sepulkralkunst. In: Koch, Guntram (Hrsg.): Grabeskunst der römischen Kaiserzeit. Mainz 1993, 37–42.

31 Boschung 2015c, 215–231.– Grassinger, Dagmar: Die Konstruktion der Mythenbilder. In: Boschung/Jäger 2014, 321–340.

32 Blome, Peter: Begram und Rom. Zu den Vorbildern des Aktaionsarkophag im Louvre. In: Antike Kunst 20, 1977, 43–53.– Herdejürgen a. O. (wie Anm. 29)



25 Endymionsarkophag, H. 40,5 cm. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 325.



26a-b Urne mit Endymionszenen, H. 24,7 cm. Ostia, Antiquario Inv. 11.

linken Nebenseite (*Abb. 21*) mit zwei Jägern, die sich in einem ländlichen Heiligtum um ihre Hunde kümmern, zunächst keinen unmittelbaren Bezug zum Aktaionmythos. Formales Vorbild war das Medaillon einer Silberschale (*Abb. 22*), von dem im afghanischen Begram zwei Gipsabgüsse gefunden worden sind.³³ Die Einzelszene erscheint als unbestimmtes Jagdidyll; erst die Kombination mit weiteren Bildern durch die Sarkophagwerkstatt machte daraus eine Episode des Mythos.

23–24.– Grassinger, Dagmar: Die mythologischen Sarkophage 1. ASR XII 1. Berlin 1999, 103–107.

33 Kurz, Otto: Les serviteurs d'Actéon. In: Hackins, Joseph: Nouvelles recherches archéologiques à Begram. Paris 1954, S. 130,13; 269 Nr. 125. 125a.– Menninger, Michael: Untersuchungen zu den Gläsern und Gipsabgüssen aus dem Fund von Begram/Afghanistan. Würzburg 1996, 134. 186–188. 233 Nr. M33–M34.

Bedeutender waren die Anpassungen, wenn die Sarkophagfront mit einem durchlaufenden Figurenfries dekoriert wurde, denn die Vorlagen boten allenfalls Gruppen mit einer beschränkten Anzahl von Personen. Sie mussten entweder mit zusätzlichen Figuren vergrößert oder aber mit anderen Szenen kombiniert werden. Deutlich machen das die frühesten Sarkophage, die den Besuch der Mondgöttin Luna bei dem schlafenden Jüngling Endymion wiedergeben. Die Gemmen des 1. Jahrhunderts v. Chr. mit diesem Motiv beschränken sich aus Platzgründen auf die beiden Hauptfiguren (*Abb. 23*): Endymion liegt mit entblösstem Oberkörper auf dem Boden ausgestreckt, während die Göttin aus der Höhe herabschwebt. Ihr Gewand breitet sich flatternd hinter ihrem Kopf aus, der die Mondsichel trägt. Bei einem Exemplar sind zwei Erogen eingefügt, die Luna geleiten.³⁴ Etwa 100 Jahre später ist der Endymionmythos ein beliebtes Motiv der pompejanischen Wandmalerei (*Abb. 24*).³⁵ Die meist annähernd quadratischen, gelegentlich hochrechteckigen Bilder konzentrieren sich ebenfalls auf die Göttin und den schlafenden Hirten. Die Umgebung wird durch Felsen und einen Baum als offene Berglandschaft charakterisiert. Weitere Figuren können hinzukommen: Erogen im Gefolge der Luna und Nymphen oder Hirten, die den Vorgang beobachten.

Als die Marmorwerkstätten das Motiv in späthadrianischer Zeit auf die Sarkophagkästen übertrugen (*Abb. 25*), konnten die quadratischen oder hochrechteckigen früheren Darstellungen der Gemmen und Gemälde als direkte Vorlagen nur bedingt hilfreich sein. Zwar ließen sich die Figuren übernehmen, doch erforderte das langgestreckte Format eine andere Anordnung.³⁶ So steht nun Luna stets auf dem Boden. Um den Fries auszufüllen wurden auch die Nebenfiguren und das Beiwerk der Wandgemälde aufgenommen: der Hund; der Baum, unter dem Endymion schläft; Somnus, der ihn stützt; die Erogen, die Luna geleiten. Die vorgegebene breite Bildfläche wird zudem genutzt, um den Wagen der Luna zu zeigen, der etwa gleich viel Raum beansprucht wie die Hauptszene:

34 Gabelmann, Hanns: Endymion. In: LIMC III, 1986, 726–742 Nr. 37–40 Taf. 553–554. Zur Rolle der Gemmen: Lang, Jörn: Images Worn and Transcribed. Roman Gems as Reflections of Iconographic and Cultural Tradition(s), *Eidola* 13, 2016, 47–62.

35 Gabelmann a. O. 729–731 Nr. 14–27 Taf. 552.

36 Sichtermann, Hellmut: ASR XII. Die mythologischen Sarkophage 2. Berlin 1992, 32–58. – Das früheste bekannte Beispiel, ein Kindersarkophag im Museo Capitolino in Rom, misst 1,32 m in der Länge und 40 cm in der Höhe: Sichtermann a. O. 103–105 Nr. 27 Taf. 26,1; 30,1–2; 32,1–2; 67,1–2.

Das Gefährt der Mondgöttin, das sonst unaufhaltsam und regelmäßig durch den Himmel fährt, ist jetzt durch die Macht der Liebe auf die Erde herab und zum Stillstand gekommen. Die Sarkophagwerkstätten haben den Endymion-Mythos mehr als hundert Jahre lang verwendet; und dabei das Grundmuster immer wieder variiert und ergänzt, etwa durch die Hinzufügung von Hirten und Herden sowie von Eroten und Nymphen (*Abb. 246a–b*); oder durch die Kombination mit einer zweiten Szene, die den Abschied der Luna zeigt. Nur wenig verändert wurde dabei das Format, das bei allen Schwankungen der Maße die dezidiert langrechteckige Form beibehielt. Das sorgte zusammen mit der regelmäßigen Reproduktion der Szene dafür, dass der Endymion-Mythos trotz aller Variationen auf den Sarkophagen weitgehend einheitlich wiedergegeben worden ist.

Dagegen änderte sich die Darstellungsweise entscheidend, als das Motiv im frühen 3. Jahrhundert auf einer Rundurne wiedergegeben wurde (*Abb. 26a,b*),³⁷ denn Form und Format des Bildfeldes verlangten hier eine andere Verteilung der Figuren als bei den Sarkophagen. Die symmetrische Ausrichtung auf die zentrale Inschrifttafel ergab die Gegenüberstellung von zwei gleichwertigen Gruppen.³⁸ Dabei sind die Hauptfiguren links neben der Inschrift zusammengedrängt: der am Boden ausgestreckt liegende Endymion; der bärtige Somnus, der ihm aus einem Horn Mohnsaft in die Augen träufelt, um seinen Schlaf zu vertiefen; und endlich die mit wehendem Mantel und einer Fackel herantretende Luna. Für die Eroten und Ortspersonifikationen, die bei den ausführlicheren Szenen der Sarkophage zwischen Endymion und der Mondgöttin erscheinen, blieb dadurch kein Platz. Auf der anderen Seite der Inschrifttafel sitzt ein schlafender Hirte bei seiner Herde. Durch die Gegenüberstellung und durch den symmetrischen Bezug zur Endymiongruppe erfährt diese bukolische Episode auf der Rundurne eine kompositionelle und inhaltliche Aufwertung: Aus der Randfigur der mythologischen Szene ist ein eigenständiges und gleichrangiges Bild geworden. Das ländliche Idyll verbildlicht eine ungestörte Ruhe, die durch den wachsamten Hund geschützt wird.

37 Boschung, Dietrich: Reduced Myths. Roman Ash Chests with Mythological Scenes. In: Avramidou, Amalia / Demetriou, Denise (Hrsg.): *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function*. Berlin 2014, 185–196.

38 Sinn, Friederike: *Stadtrömische Marmorurnen*. Mainz 1987, 264 Nr. 707.

GENESE UND DYNAMIK EINES MEDIUMS³⁹

Die Rolle der Medien für die Konkretisierung von Vorstellungen und Wissen in sinnlich wahrnehmbaren Artefakten kann hier nur exemplarisch besprochen werden. Dazu wird ein einzelnes Medium, nämlich die griechische Vasenmalerei des 8. Jahrhunderts v. Chr., morphomatisch im Hinblick auf Genese, formale Bedingungen und Wirkmacht behandelt.

Vom 11. bis zum 8. Jahrhundert v. Chr., also über etwa zwölf Generationen hinweg, sind figürliche Darstellungen auf griechischen Vasen überaus selten. Ihr Dekor beschränkte sich vielmehr auf wenige geometrische Formen, so dass diese Zeit als ›geometrische Epoche‹ der griechischen Kunst gilt.⁴⁰ Figürliche Bilder gab es aber auf Import-Stücken aus dem Vorderen Orient, etwa auf Bronzereliefs aus Nordsyrien, Phönizien oder Zypern und bei ägyptisierenden Fayencen aus Phönizien. Es fehlte weder an den technischen Möglichkeiten noch an formalen Vorlagen für figürliche Darstellungen; dennoch kommen sie nur selten und nur vereinzelt vor (Boschung 2003, 18–20).

Umso erstaunlicher ist es, dass gegen die Mitte des 8. Jahrhunderts in Athen innerhalb weniger Jahre ein neues visuelles Medium entstand. Seit Generationen wurden die Gräber durch Gefäße markiert, die anzeigten, wo die Totenspende darzubringen war. Ihre Gestalt ließ den Betrachter schon aus der Ferne das Geschlecht der Toten erkennen, da Amphoren

39 Zum Folgenden ausführlicher: Boschung 2003, 17–49.– Boschung, Dietrich: Function and Impact of Monumental Grave Vases in the Eighth Century B. C. In: Osborne, James F. (Hrsg.): *Approaching Monumentality in Archaeology*. IEMA Proceeding 3, Albany 2014, 257–271.– Zum behandelten Material s. a.: Weitmann, Pascal: Zur Entstehung der griechischen Malerei, Thetis 5–6, 1999, 89–98.– Kistler, Erich: Kriegsbilder, Aristie und Überlegenheitsideologie im spätgeometrischen Athen. *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 4, 2001, 159–185 bes. 178–179; <http://www.gfa.d-r.de/4-01/kistler.pdf>.– Bol, Cornelis: Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik. Perspektive, Kognition und Wirklichkeit. München 2005.– Junker, Klaus: Zur Entstehung von Bildlichkeit im frühen Griechenland. In: Pare, Christopher: *Kunst und Kommunikation. Zentralisierungsprozesse in Gesellschaften des europäischen Barbaricums im 1. Jahrtausend v. Chr.* Mainz 2012, 1–16.– Haug, Annette: *Die Entdeckung des Körpers. Körper und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin/Boston 2012.– Dies.: *Bild und Ornament im frühen Athen*. Regensburg 2015.

40 Coldstream, J. N.: *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, 2. Auflage. Exeter 2008.

die Frauenbestattungen markierten, während Kratere auf Männergräbern standen.⁴¹ In den Jahren um 750 v. Chr. machte der ›Dipylon-Maler‹ die auffälligen großen Grabgefäße zu Trägern figurenreicher narrativer Szenen. Für die neuartigen Darstellungen auf Kratern und Amphoren griffen die Vasenmaler zunächst nur zwei Themen auf: den Krieg und das Bestattungsritual.

Zum Aufkommen der Bilder um die Mitte des 8. Jahrhunderts haben mehrere Faktoren beigetragen: die Intensivierung der Kontakte mit dem Nahen Osten; die griechische Kolonisation im Westen des Mittelmeers, die neue Räume und Perspektiven eröffnete;⁴² eine Rückbesinnung auf die heroische Vergangenheit.⁴³ Auffällig ist, dass die figürliche Malerei etwa gleichzeitig mit der griechischen Schrift entwickelt wurde.⁴⁴ Das gleichzeitige Aufkommen von zwei neuen Medien – Schrift und Bild – ist kaum zufällig, denn beides entsprach einem ähnlichen Bedürfnis: mit der Schrift ließ sich der genaue Wortlaut von Versen, Berichten, Verträgen, Gesetzen verbindlich fixieren;⁴⁵ die Bilder halten Geschehenes oder Imaginiertes augenfällig fest und können ephemere Vorgänge dauerhaft präsent machen.

Die Leistungsfähigkeit des neuen Mediums lässt sich an den Kampfszenen auf einem Krater in Paris ablesen (*Abb. 27*). Zwar erlaubte die silhouettenartige, schematische Malweise keine Wiedergabe von Mimik und Physiognomie, erst recht keine Darstellung der dreidimensionalen

41 Kurtz, Donna C. / Boardman, John: Greek Burial Customs. London 1971, 58.– Walter-Karydi, Elena: Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.). Berlin 2015, 19–48.

42 Stein-Hölkeskamp, Elke: Das archaische Griechenland. Die Stadt und das Meer. München 2015, 96–121.– Boardman, John: Kolonien und Handel der Griechen. München 1981, bes. 41–56. 191–222.

43 Sporn, Katja: Vergangenheit in der Gegenwart. Spurensuche in der griechischen Gegenwart. In: Boschung/Busch/Versluys 2015, 69–94.

44 Latacz, Joachim: Der Beginn von Schriftlichkeit und Literatur. In: Latacz, Joachim / Geub, Thierry / Blome, Peter / Wiczorek, Alfried (Hrsg.): Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst. München 2008, 62–69 (= Latacz, Joachim: Homers Ilias. Kleine Schriften II. Hrsg. von Greub, Thierry / Greub-Frącz, Krystyna / Schmitt, Arbogast. Berlin 2014, 117–134).– Wachter, Rudolf: Ein schwarzes Loch der Geschichte. Die Erfindung des griechischen Alphabets. In: Ernst, Wolfgang / Kittler, Friedrich (Hrsg.): Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. München 2006, 33–45.– Boschung 2003 bes. 46–47.

45 Merklbach, Reinhold: Welche Folgen hatte der Gebrauch der Schrift? Stuttgart 1986.

Präsenz kraftvoll agierender Körper. Umso intensiver sind die wenigen Möglichkeiten von Kombination und Komposition für detailreiche und differenzierte Szenen genutzt worden (S. 380–383). Die drei Figurengruppen des oberen Frieses sind ähnlich zusammengestellt, zeigen aber einen unterschiedlichen Verlauf der Kämpfe. In jeder Gruppe steht links ein Bogenschütze, daneben ein Krieger, der einen rechteckig abstehenden Panzer trägt. Der erste dieser Gepanzerten hat seinen Gegner am Helmbusch gepackt, reißt ihn zu Boden und bedroht ihn mit dem Schwert. In der mittleren Kampfgruppe ist es der gepanzerte Krieger, der unterliegt und stirbt. Sein Kopf ist von einem Pfeil durchbohrt; tödlich verwundet fällt er rücklings zu Boden. Mit einer jähen Bewegung reißt er seine rechte Hand empor, die zwei Wurfspere hält. Bei der rechten Kampfgruppe ist wiederum der gepanzerte Krieger siegreich: er packt seinen Gegner am Helmbusch; dieser stürzt von einer erhöhten Plattform herab auf einen Toten. Der Stürzende ist von mindestens zwei Speeren getroffen: einer hat von hinten seine Wade durchbohrt und ist auf der anderen Seite, vor dem Schienbein, wieder herausgetreten; ein zweites Geschosß steckt im Genick. Dieser unterliegende Krieger ist durch die Darstellung herausgehoben; er ist größer als alle anderen und nur bei ihm hat der Maler das Auge angegeben, während er sonst die Köpfe als Silhouette darstellte. Das Schlachtgeschehen ist auf beiden Seiten von Leichenbergen eingefasst. Bei manchen Gefallenen sind Arme und Beine verdreht oder verrenkt; bei allen fallen die Köpfe kraftlos herab. In zwei Körpern stecken noch die tödlichen Geschosse. Nur einer der Toten trägt seinen Helm; die anderen sind bereits vom Gegner gefleddert und liegen ohne Waffen.

Detaillierte Kampfszenen dieser Art finden sich auf einer ganzen Reihe gleichzeitiger Gefäße,⁴⁶ etwa auf einem Krater, dessen Fragmente in Athen und Brüssel aufbewahrt werden (*Abb. 28*).⁴⁷ Im oberen Fries marschieren Krieger; der untere bildet ein großes Ruderschiff mit seiner Besatzung ab. Oberhalb des Schiffes liegen Tote; vielleicht schloss rechts eine Kampfszene an.⁴⁸ Neben den seriell wiederholten Ruderern und

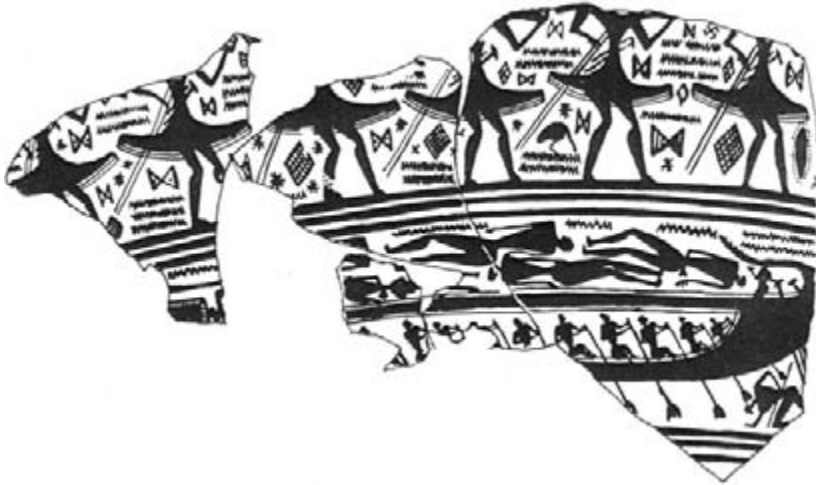
46 So stammen Fragmente von neun weiteren Krieger-Krateren vom gleichen Fundort.

47 Ahlberg, Gudrun: *Fighting on Land and Sea*. Stockholm 1971, 89 *Abb. 89*.– Grunwald a.O. 168 Nr. 19 *Abb. 21*.– Ducrey, Pierre: *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*. Paris 1985, 183 *Abb. 127*.

48 Zuweisbare Fragmente mit Stürzenden und Toten: Grunwald a.O. 167–170 Nr. 17. 18. 20 *Abb. 20*. 21. 23.



27 Geometrischer Krater aus Athen (Umzeichnung), H. 23,6 cm. Paris, Musée du Louvre A 519.



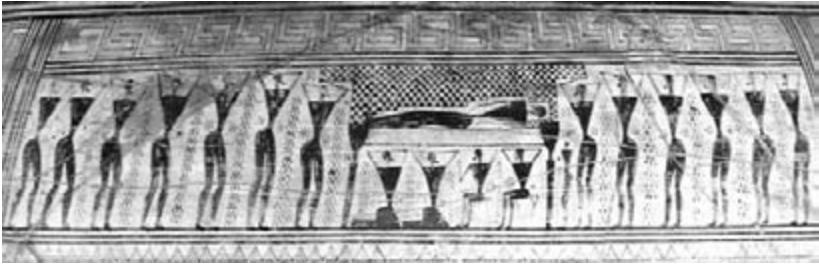
28 Fragmente eines Krater aus Athen (Umzeichnung), H. 27,7 cm. Athen, Nationalmuseum und Brüssel A1376.

marschierenden Krieger fällt die singuläre Figur neben dem Schiffsheck auf, spiegelt sie doch das Bemühen des Malers um eine detaillierte und genaue Erfassung des Kampfgeschehens.⁴⁹ Sie zeigt einen Mann auf den Knien liegend, dessen Kopf und Oberkörper nach vorne fallen. Sein Unterkörper ist von einem Speer durchbohrt, der mit großer Wucht durch den Leib hindurchgestossen ist und vorne herauskommt.

⁴⁹ Besonders deutlich zu sehen bei Ducrey a. O. 183 Abb. 127.



29a »Dipylon-Amphore«, H. 1,55 m. Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 804.



29b wie Abb. 29a (Ausschnitt mit Prothesisdarstellung).

Mit letzter Kraft versucht der Getroffene, die Lanze aus dem Körper zu ziehen. Noch stützt er sich mit einem Arm auf; aber dieser Arm rutscht nach vorne und kann das Gewicht der Körpers nicht mehr auffangen. In ähnlicher Weise beschreibt die *Ilias* den Tod eines Kriegers:

»Diesen traf, wie er jetzt im verfolgenden Lauf ihn ereilte,
rechts hindurch ins Gesäß Meriones, dass ihm die Spitze,
vorn die Blase durchbohrend, am Schambein wieder hervordrang.
Heulend sank er aufs Knie, und Todesschatten umfing ihn.«⁵⁰

Solche Darstellungen verraten ein großes Interesse an detaillierten und dramatischen Kampfbildern, bei denen die Maler, trotz ihrer sehr beschränkten Möglichkeiten, gerade besonders drastische Momente wiedergeben.

Ein anderes Thema, das seit der Mitte des 8. Jahrhunderts häufig und oft in Verbindung mit Kriegerszenen erscheint, ist das Totenritual, insbesondere die Aufbahrung (Prothesis).⁵¹ Eines der frühesten und qualitativsten Beispiele für seine ausführliche Darstellung ist die »Dipylon-Amphore« im Athener Nationalmuseum,⁵² um 760 v. Chr. getöpft und bemalt (Abb. 29a,b). Im Zentrum des Hauptbildes zwischen den Henkeln liegt die Verstorbene rücklings ausgestreckt auf einer Kline. Links und

50 Homer, *Ilias* V 65–68 (Übersetzung Hans Rupé).

51 Dazu Ahlberg, Gudrun: Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art. Göteborg 1971.– Huber, Ingeborg: Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst. Mannheim/Möhnesee 2001, bes. 61–78.– Sheedy, Kenneth A.: A Prothesis Scene from the Analatos Painter, *AM* 105, 1990, 117–151 Taf. 14–21.

52 Ahlberg (wie Anm. 51) 25 Nr. 2 Abb. 2a–c.– Huber a. O. 64–66. 216 Nr. 27 mit der älteren Lit.

rechts berühren zwei Figuren das karierte Tuch und legen die andere Hand an ihr Haupt. Die meisten der folgenden Gestalten führen gar beide Hände zum Kopf; diese Gesten kennzeichnen alle Umstehenden als Trauernde und als Klagende. Ganz links tragen zwei Klagende ein Schwert um die Hüfte gegürtet, das sie als Krieger ausweist. Eine deutlich kleinere Gestalt unmittelbar rechts der Kline fasst mit einer Hand nach dem Möbel. Sie trägt wie die Verstorbene einen Rock, so dass ein Mädchen gemeint ist. Zwischen den Beinen des Bettes hat der Maler vier weitere Figuren eingefügt: rechts zwei Sitzende auf einfachen Stühlen; links zwei kniende Frauen mit langen Röcken. Auch an den übrigen Seiten des Gefäßes erscheinen in der gleichen Zone Trauernde, die mit beiden Händen den Klagegestus ausüben.

Die Darstellungen der Aufbahrung, die an zahlreichen Grabgefäßen wiederkehren, hängen mit der Funktion als Markierung des Bestattungsortes unmittelbar zusammen, indem sie einen zentralen Abschnitt des Totenrituals festhalten. Jedes dieser Bilder zeigt den Verstorbenen im Zentrum einer aufwendigen Trauerfeier und zugleich den Familienverband, der den Toten betrauert. Die Vasenbilder, auf den Gräbern aufgestellt, hielten Aufbahrung und Beweinung über die Dauer des ephemeren Rituals hinaus präsent. Sie verdeutlichen dauerhaft, dass Familie und Standesgenossen dem Toten die gebührende Ehre erwiesen, dass sie einen angemessenen Aufwand betrieben und dass alle Verwandten – Männer, Frauen, Kinder – um ihn getrauert haben. Zugleich liegt in den Prothesisbildern eine Darstellung des Familienverbandes selbst, der in seiner Größe und seiner Einmütigkeit vorgestellt wird. Ähnlich verhält es sich mit den Friesen, die marschierende oder fahrende Männer zeigen. Sie demonstrieren, dass der Verstorbene Teil starker sozialer Gruppen war: der Familie und des Kriegerverbandes. Diese betrauern den Verstorbenen, aber sie sind so umfangreich und einmütig, dass sie auch ohne ihn weiter bestehen werden. In den Bildern liegt somit zugleich eine selbstbewusste Präsentation der Hinterbliebenen.

Die Kampfbilder, auf dem Grab vornehmer Athener aufgestellt, erinnerten an die blutigen Schlachten, in denen sich Mut und Kraft des Verstorbenen bewährt hatten. Solche Taten hatten seinen Ruhm und seinen Rang begründet und sollten nun für immer festgehalten werden. Somit hängen die beiden Hauptthemen der Grabgefäße – Krieg und Totenritual – eng zusammen: Der Krieger Ruhm begründete die ehrenvolle Stellung des adeligen Mannes und seiner engsten Angehörigen, die in der Prothesis durch die Mitwirkung von Standesgenossen und Familienverband ihren spektakulären Ausdruck fand.

Die besprochenen großformatigen Gefäße aus der Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. stammen, zusammen mit zahlreichen ähnlichen Grabvasen, alle vom gleichen Fundort in Athen (Boschung 2003, 32–37). Die Häufung an einer Stelle und die Aufstellung in einem kurzen Zeitabschnitt ist umso auffälliger, als die Gefäße auch stilistisch zusammen gehören und alle aus der Werkstatt des »Dipylon-Malers« stammen.⁵³ Dies spricht für eine enge Abstimmung zwischen dem anspruchsvollen Kreis von Abnehmern und der qualitätvollen Werkstatt;⁵⁴ möglicherweise gehörten die Handwerker zum Oikos der Adelsfamilie.

Auf den einst unmittelbar benachbart aufgestellten Krateren finden sich immer wieder ähnliche Kriegsbilder.⁵⁵ Die ständige Repetition des Tötens und Sterbens, von Kriegsschiffen und Leichenbergen visualisierte die gemeinsamen Ideale und Obsessionen einer ganzen Generation der attischen Aristokratie. Mit den großen und aufwendig mit figürlichen Bildern bemalten Grabgefäßen versuchte eine athenische Kriegerelite, ihre soziale Prominenz mit neuen Mitteln zu begründen.⁵⁶ Dazu bediente sie sich der über Jahrhunderte hinweg erprobten Geschicklichkeit der lokalen Töpfer und Vasenmaler. Von ihnen wünschten die Auftraggeber jetzt figurenreiche, möglichst detaillierte und realistische Abbilder der dramatischen Schlachten und der aufwendigen Totenfeiern, die ihren Rang begründeten und verdeutlichten. Die attischen Handwerker waren dieser neuen Aufgabe durchaus gewachsen: Der »Dipylon-Maler« und seine Mitarbeiter schufen unter Verwendung älterer Techniken, Formen und Motive ein neues Kommunikationssystem (S. 380–383), das die blutigen Kämpfe und das prunkvolle Grabritual mit vielen Einzelheiten auf Dauer festzuhalten vermochte.

Wir wissen nicht, ob die athenischen Aristokraten mit ihren aufwendigen und neuartigen Grabbildern ihr eigentliches Ziel erreicht haben. Auf jeden Fall setzten sie eine Entwicklung in Gang, die für sie nicht absehbar gewesen sein kann. Die dichte Abfolge und der Um-

53 Coldstream a. O. 29–32 Nr. 1–4 (»by the Dipylon Master«); 8–13. 15. 17. 18 (»by the closer associates of the Dipylon Master«); 21. 23. 24.

54 So etwa Coldstream a. O. 350. Zur Werkstatt Coulié, Anne: *Le céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante*. Paris 2013, 70–79. Karl, Stephan: Die Dipylon-Werkstatt: Wer ist der Dipylonmeister? In: Eschbach, Norbert / Schmidt, Stefan (Hrsg.): *Töpfer, Maler, Werkstatt. Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum VII*. München 2016, 69–79.

55 Den besten Überblick gibt Grunwald a. O. 160–178 Abb. 4–28.

56 Dazu etwa Kistler a. O. (wie Anm. 39) 159–185 bes. 178–179.



30 Plattenfibel aus der Grotte vom Idagebirge, H. des Bildfeldes 6 cm. Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv.-Nr. 11765.



31a-b Aryballos mit Darstellung des Blitze schleudernden Zeus; um 680 v. Chr. Die Details werden durch Ritzung angegeben; H. 7,3 cm. Photography © 2017 Museum of Fine Arts, Boston (Acc.-Nr. 95.12).

fang der Produktion, die Einübung eines verbindlichen Formen- und Themenrepertoires, wohl auch die soziale Prominenz der Auftraggeber führten dazu, dass das neue Medium rasch an Bedeutung gewann. Mit den Elementen der geometrischen Vasenmalerei ließen sich bald alle erdenklichen Themen darstellen. Das Spektrum der Darstellungen wird im letzten Viertel des 8. Jahrhunderts v. Chr. rasch größer: Neben Krieg und Totenritual treten Bilder von Schiffbruch, von Reigentänzen und Musikanten, von Jägern, Tieren und Tierkämpfen, und vielleicht auch schon die ersten mythologischen Szenen.⁵⁷ Diese rasche Verbreitung war nur möglich, weil sich das neue Bildmedium von seinen ursprünglichen Auftraggebern und von der ursprünglichen Verbindung mit dem sepulkralen Bereich löste. Die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten brachten im späten 8. Jahrhundert, besonders aber in der folgenden archaischen Zeit, eine Erweiterung der formalen Möglichkeiten der Vasenmaler und eine rasche Ausbreitung der figürlichen Malerei über Attika hinaus in andere Gegenden Griechenlands.⁵⁸ Figuren werden immer detaillierter gezeichnet und seit dem 7. Jahrhundert oft durch Beischriften exakt benannt; zudem entwickeln sich allmählich verbindliche ikonographische Chiffren (S. 383–389).

Es waren später insbesondere Änderungen der Herstellungstechnik, die zu erweiterten Darstellungsmöglichkeiten führten. Als die Vasenmaler in Korinth im frühen 7. Jahrhundert von dekorierten Metallobjekten (*Abb. 30*) die Ritztechnik als Arbeitsweise übernahmen, erschlossen sie für ihr Handwerk weitreichende neue Gestaltungsweisen (*Abb. 31a–b*). Ähnlich folgenreich war die Entwicklung der rotfigurigen Technik, die den athenischen Töpfern und Malern etwa 150 Jahre später gelang.⁵⁹ Die entsprechenden handwerklichen Fertigkeiten waren zentraler Bestandteil der τέχνη/*ars*, die primär innerhalb der Werkstatt perfektioniert und an jüngere Mitarbeiter weitervermittelt wurden (S. 40–42).

57 Rombos, Theodora: *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery*. Partille 1988.

58 Boardman, John: *Early Greek Vase Painting*. London 1998, 28–82.– Kourou, Nota: Euboea and Naxos in the Late Geometric Period: the Cesnola Style. In: Bats, Michel / d'Agostino, Bruno (Hrsg.): *Euboica. L'Eubea e la presenza euboica in Calcidica e in occidente*. Neapel 1998 bes. 167–177. (Einfluss auf euböische und naxische Werkstätten).

59 Scheibler, Ingeborg: *Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße*. München 1995, 86–91.– Coulié a. O. 113–115.

2.4 WIRKMACHT

IRRITATION UND AUFMERKSAMKEIT. DAS BEISPIEL DER STATUEN¹

Voraussetzung für die Wirkmacht von Artefakten – gemeint ist damit ihr Potential, den menschlichen Intellekt zu beeinflussen – ist die Gewinnung und Sicherung von Aufmerksamkeit.² Zu dieser Attraktion können verschiedene Faktoren einzeln oder in gezielten Strategien gebündelt beitragen, wobei sie sich dann in der Regel gegenseitig verstärken. Dazu gehört, sowohl für persistente wie für ephemere Werke, in den meisten Fällen eine exponierte und auffällige Präsentation. Durch sie können Artefakte unmittelbar erlebbar werden, etwa wenn sie in Autopsie (S. 367–370) wahrnehmbar sind oder als Ritual erlebt werden. Weitere Strategien zur Optimierung von Aufmerksamkeit sind die Verwendung großer Formate und auffälliger Materialien, die ästhetische Perfektion der Ausführung, die Regulierung des Zugangs und damit verbunden die Lenkung der Wahrnehmung. In vielen Fällen sorgte die Prominenz von Auftraggeber, Urheber oder Besitzer für eine Steigerung des Interesses. Dabei kann die Wirkmacht bereits in der Entstehungszeit der Morphome liegen und sie kann eine ganze Epoche hindurch anhalten; in anderen Fällen sind sie später wirkmächtig geworden, nachdem sie eine neue Bedeutung erhalten hatten.

Die Gewinnung von Aufmerksamkeit kann, wie das Beispiel der antiken Skulpturen zeigt, aus den Besonderheiten eines bestimmten Mediums resultieren. Lebensgroße dreidimensionale Figuren erweckten immer wieder den Eindruck, lebendig zu sein oder lebendig werden zu können. So erzählt die deutsche Kaiserchronik aus dem 12. Jahrhundert von der bedrohlichen Wirkmacht einer heidnischen Götterstatue:³ Sie zwingt Julianus, der christlichen Taufe abzuschwören und den Gott Mercurius vom römischen Volk durch Gebet und Opfer verehren zu lassen. Erst die Gottesmutter kann diesem Treiben Einhalt ge-

¹ Dazu ausführlicher Boschung 2015d.

² Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt a.M. 2002.– Neumann, O.: Aufmerksamkeit. In: HWdPh 1, 1971, 635–645.

³ Schröder, Edward: Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen. *Monumenta Germaniae Historica. Deutsche Chroniken* 1,1. Hannover 1892, 276–286 V. 10635–11135.

bieten: Sie erweckt einen früheren christlichen Märtyrer – auch er heisst Mercurius –, der den Apostaten Julianus tötet (*Taf. 5*).⁴

Im Rombericht des englischen Magister Gregorius aus dem 13. Jahrhundert wird die unwiderstehliche magische Wirkung antiker Venusstatuen als persönliches Erlebnis des Autors geschildert:⁵

»[...] Diese Statue aus parischem Marmor ist mit einer so wunderbaren und unerklärlichen Kunstfertigkeit geschaffen, dass sie eher wie ein lebendes Geschöpf, nicht wie eine Statue erscheint. Denn sie hat mit Purpurrot übergossene Wangen, wie wenn sie wegen ihrer Nacktheit erröten würde und wer sie aus der Nähe betrachtet, meint, in ihrem schneeweißen Gesicht fließe Blut. Wegen ihrer wunderbaren Schönheit und wegen einer magischen Beeinflussung wurde ich dreimal gezwungen, sie wiederzusehen, obwohl sie zwei Stadien von meiner Herberge entfernt war.«⁶

Gregorius erfährt die magische Kraft einer antiken Statue nicht nur am eigenen Leib, sondern er weiß davon auch aus seiner Lektüre und aus den Berichten Anderer. Ihre Bestätigung fand er in den Fragmenten einer kolossalen Bronzestatue, die er beim Lateran sehen konnte (*Abb. 32*). Er bezeichnet sie als »*imago Colosei*« und gibt an, dass sie nach manchen Sol, nach anderen die Stadtgöttin Roma darstelle.⁷ Die Statue sei vergoldet gewesen und habe im Dunkeln geleuchtet; und sie habe sich mit der Sonne gedreht, so dass sie ihr stets das Gesicht zuwandte. Ihre Reste

4 Ähnlich bereits Iohannes Malalas 13, 25. Thurn, Johannes: Ioannis Malalae Chronographia, Corpus Fontium Historiae Byzantinae. Series Berolinensis 35. Berlin 2000, 257.– Tjea, Ramón / Acerbi, Silvia: Una nota sobre San Mercurio el Capadocio y la muerte de Juliano, *AntTard* 17, 2009, 185–190.

5 Zu Magister Gregorius vgl. hier S. 321–326.

6 Magister Gregorius § 12 Z. 281–293 (Huygens 1970, 20). Dazu Wiegartz 2004, 33–34.– Cancik, Hubert: Europa – Antike – Humanismus. Humanistische Versuche und Vorarbeiten. Bielefeld 2011, 120.– Ambroggi, Annarena: Sugli occultamenti antichi di statue, *RM* 117, 2011, 552–554.

7 Magister Gregorius § 6 Z. 164–207 (Huygens 1970, 16–18).– Wiegartz a. O. bes. 13–14. 61–70. 110. 154–158. Zur Statue Ensoli, Serena in: Ensoli, Serena / La Rocca, Eugenio (Hrsg.): Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Rom 2000, 66–90 *Abb. 14–20. 27. 28; 555–556 Nr. 209 a–c* (Konstantin).– Fittschen / Zanker 1985, 152–155 Nr. 123 *Taf. 153. 154.*– Lega, Claudia: Il Colosso di Nerone. In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 93, 1989/90, 339–370 bes. 367–368 Nr. 34 Magister Gregorius.



32 Kaiserporträt des 4. Jahrhunderts n. Chr. (Konstantin d. Gr.?), H. 1,85 m.
Rom, Kapitolinische Museen Inv.-Nr 1072.

seien trotz der erschreckenden Größe von bewundernswerter Schönheit und Kunstfertigkeit. Wer den Kopf aufmerksam betrachtet, meint, er könne sprechen und sich bewegen.⁸

Wenn mittelalterliche Betrachter wie Magister Gregorius die Statuen als täuschend lebensecht beschreiben, so folgen sie damit einem Topos der antiken Kunstliteratur, der etwa in den Gedichten der *Anthologia Graeca* über die Kuh des Myron in vielen Variationen zu finden ist.⁹ Ebenso entspricht die Erwartung, dass Statuen wie lebendige Wesen reden und sich bewegen könnten, weit verbreiteten antiken Vorstellungen.¹⁰ Vielfach ist davon die Rede, dass Statuen sich umdrehen und damit dramatische Ereignisse ankündigten (Cassius Dio 56,24,4). Ebenso konnten die Standbilder schwitzen und bluten (Cassius Dio 47,40,4) oder ihren Gesichtsausdruck ändern (Cassius Dio 51,17,5). Ergänzend kommen Texte aus allen Epochen der Antike hinzu, in denen impliziert wird, die Statuen könnten sehen, hören, riechen, empfinden; sprechen, seufzen, lachen oder weinen und sich bewegen; sie müssten gewaschen, gesalbt, geschmückt und bekleidet werden¹¹ oder sie könnten im Sinne des Dargestellten agieren (Pausanias VI 11, 6). Diese Beispiele belegen die Auffassung, dass Statuen wie lebendige Wesen handeln können, sobald sie das wollen oder sobald die Umstände es erfordern.

Das erklärt auch die emotionalen Reaktionen, wie sie etwa von Caesar berichtet werden: Als dieser 62/61 v. Chr. bei seiner Ankunft in Gades eine Statue Alexanders des Großen sah, seufzte er auf, »weil er noch nichts Denkwürdiges vollbracht habe in einem Alter, in dem Alexander bereits den Erdkreis erobert hatte«, und er eilte nach Rom zurück, um Gelegenheit zu großen Taten zu suchen.¹² Schlaglichtartig wird hier die adhortative Wirkung einer Statue offensichtlich: Sie rief die

8 Zu Vorstellungen über sprechende Bronzeköpfe im Mittelalter und in der frühen Neuzeit: LaGrandeur, Kevin: *Androids and Intelligent Networks in Early Modern Literature and Culture. Artificial Slaves*, Routledge Studies in Renaissance Literature and Culture 22. New York 2013, 79–102.

9 *Anthologia Graeca* 9, 713–742. Dazu hier S. 42–44.

10 Bremmer, Jan N.: *The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine*, *Opuscula, Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 6, 2013, 7–21. – Funke, Hermann: *Götterbild*. In: Klauser, Theodor u. a. (Hrsg.): *Reallexikon für Antike und Christentum* XI. Stuttgart 1981, 723–727. – Boschung 2002, 168–171.

11 Funke a. O. 716–720.

12 Sueton, Iulius 7.



33 Relief (Ausschnitt) mit Ansprache des Kaisers Konstantin auf der Rednertribüne des Forum Romanum, H. 1,02 m. Rom, Konstantinsbogen.

Erfolge und Leistungen des Dargestellten in Erinnerung, forderte zum Vergleich mit der eigenen Lebenssituation auf und spornte zur Nachahmung der exemplarischen Taten an.

Zugleich wusste jeder antike Betrachter, dass die Statuen Artefakte waren, Erzeugnisse menschlicher Kunstfertigkeit. Nach Lucilius glauben nur kleine Kinder, dass Bronzestatuen lebendig sind.¹³ Bei Szenen wie dem Oratio-Relief des Konstantinsbogens ist unverkennbar, welche Figuren Statuen wiedergeben und welche Menschen darstellen (*Abb. 33*).¹⁴ Für viele Statuen kannte ein Betrachter den Bildhauer und den Anlass der Aufstellung, manchmal auch den Preis, das genaue Aufstellungsdatum und die Stifter, denn oft sind diese Angaben in den zugehörigen Inschriften enthalten.

Der Eindruck, Statuen könnten lebendig sein, hat zwei offensichtliche Gründe. Der erste ist ihre dreidimensionale Präsenz. Sie haben in den meisten Fällen die gleiche oder zumindest annähernd gleiche Größe wie ein menschlicher Körper; sie nehmen dasselbe Volumen ein und werfen die gleichen Schatten. Mit dieser Eigenschaft und besonders durch das betonte Bewegungspotential schaffen sie wie ein menschlicher

13 Lactantius, *Divinae institutiones* I 22.13, der Lucilius zitiert. Dazu Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago/London 1989, 283–285.

14 L'Orange/von Gerkan 1939, 82–85 Taf. 14. 15. 21.



34 Relief mit Skene, sitzendem Euripides und Dionysosstatue, H. 60 cm. Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 1242.

Körper räumliche Bezüge; etwa durch Blickrichtung, Standmotiv und Gesten. Der zweite Grund ist die zwar stilisierte, zugleich aber naturnahe Formensprache der antiken Statuen. Seit den frühesten lebensgroßen Figuren zielte das Bemühen der antiken Bildhauer auf eine überzeugende Wiedergabe des lebendigen, funktionstüchtigen Körpers, etwa durch die Angabe von Blutadern, Muskelspannung und konzentriertem Schauen. Aus diesen beiden Faktoren – räumlicher Präsenz und detaillierter naturnaher Gestaltung – ergibt sich für den Betrachter eine Irritation, eine instinktive Verunsicherung, ob diese Artefakte vielleicht doch nicht nur Objekte, sondern auch Akteure sein könnten.

Zur Bewältigung dieser Irritation hat die Antike verschiedene Mittel genutzt. Das erste ist die Aufstellung auf erhöhten Sockeln, die die Statuen aus dem Lebensraum der Menschen heraushebt und damit ein klares Unterscheidungsmerkmal bildet. Auch Reliefs und Vasen- oder Gemmenbilder nutzen es, um Statuen von lebenden Akteuren abzusetzen (*Abb. 34*).¹⁵ Daraus resultierte auch die Festlegung oder Privilegierung von Ansichten, die die Autonomie der Statuen be-

¹⁵ Lang 2012, 178 R Eur 1 Taf. 29 Abb. 225.– Zanker 1995, 60 Abb. 32.

schränkte. Ein weiteres Mittel war die Kombination mit Inschriften. Sie zeigen durch die Nennung von Stiftern und Bildhauern, manchmal auch von Anlass der Aufstellung und Preisen den Objektcharakter der Standbilder und machen deutlich, dass sie von Menschen geschaffene Artefakte sind.

KÖRPER UND WERTE

Die großformatigen Statuen, die seit dem späteren 7. Jahrhundert v. Chr. in großer Zahl und überwiegend in strenger typologischer Bindung an wenige Figurenschemata im gesamten griechischen Bereich vorkommen,¹⁶ verkörpern Wertvorstellungen und Verhaltensideale, die für das Selbstverständnis griechischer Aristokraten des 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. zentrale Bedeutung hatten.¹⁷ Dieser Zusammenhang lässt sich am Beispiel der überlebensgroßen Grabstatue eines Kroisos aufzeigen (*Abb. 36*).¹⁸ Sie stand auf einer dreistufigen Basis auf dem Grabhügel des Toten, oberhalb einer Landstraße. Die gewählte Position sorgte dafür, dass die Statue weithin sichtbar war und die Aufmerksamkeit der Reisenden auf der benachbarten Straße auf sich zog.¹⁹ Sie entspricht dem Figurenschema des Kouros, das etwa drei Generationen früher seine Fixierung erfahren hatte. Sie stellt einen Jüngling dar, der nackt, frontal ausgerichtet und in ruhiger Haltung auftritt. Kroisos reihte sich damit ein in eine kaum überschaubare Gruppe ähnlicher Jünglingsfiguren. Am gleichen Ort wurde eine etwa 70 Jahre ältere Marmorstatue gefunden, die heute in New York aufbewahrt wird und die zu den

16 Zusammenfassend: Fuchs, Werner / Floren, Josef: Die griechische Plastik I. Die geometrische und archaische Plastik. München 1987.– Martini, Wolfram: Die archaische Plastik der Griechen. Darmstadt 1990.– Bol 2002.– Hölscher, Tonio: Die Entstehung der griechischen Polisgemeinschaft im Bild. Lebende, Vorfahren, Götter. In: Boschung/Vorster 2015, 13–53.– Vgl. S. 64–67.

17 Himmelman 1989, 69–83.– Steuernagel, Dirk: Der gute Staatsbürger. Zur Interpretation des Kuros, *Hephaistos* 10, 1991, 35–48.

18 Bol 2002, 312 *Abb. 252a–d*.– Philadelphus, Alex.: The Anavysos Kouros, *The Annual of the British School at Athens* 36, 1935/36, 1–4 *Taf. 1–5*.

19 Mastrokostas, Euthymios I.: Die Dreistufenbasis des Kroisos-Kuros, *Archaiologika Analekta ex Athenon* 7, 1974, 215–228.– Kissas, Konstantin: Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit (2000) 54–55 *Nr. 20*.– Zum Fundort siehe Travlos, John: *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika*. Tübingen 1988, 17 *Abb. 21*.



35 Kouros aus Anavyssos; um 600 v. Chr., H. 1,84 m. New York, Metropolitan Museum of Art. Inv.-Nr. 32.11.1.



36 Grabstatue des Kroisos von Anavyssos; um 530 v. Chr., H. 1,94 m. Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv.-Nr. 3851.



37 Kopf der Statue Abb. 35.



38 Kopf der Statue Abb. 36.

frühsten Kouroi aus Attika gehört (Abb. 35).²⁰ Andere Jünglingsfiguren, etwa die Statue des Aristodikos²¹ im Athener Nationalmuseum, waren an der gleichen Straße errichtet, jedoch in beträchtlichem Abstand von dem beschriebenen Tumulus.

Wie der Kouros in New York trägt auch Kroisos langes, offen auf die Schultern fallendes Haar, wie es Homer für die Heroen vor Troja beschreibt. Die Strähnen sind bei beiden von einer Binde zusammengehalten und werden im Nacken als senkrechte Reihen gleichmäßiger Kugeln stilisiert. Diese Art der Haargestaltung ist in der Entstehungszeit des Kouros in New York um 600 v. Chr. mehrfach nachzuweisen;

²⁰ Vorster, Christiane in: Bol 2002, 122–125. 304 Abb. 190.– Niemeier, Wolf-Dietrich: Der Kuros vom Heiligen Tor, Mainz 2002, 47–53 Abb. 60–63.– Richter, Gisela M. A.: Kouroi, Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture. London 1960, 41–42 Nr. 1.– Zum Fundort: Stevens, Gorham Ph. / Vanderpool, Eugene / Robinson, David M.: An Inscribed Kouros Base. In: Commemorative Studies in Honor of Theodore Leslie Shear, Hesperia Suppl. 8, 1949, 361–364.– D' Onofrio, Anna Maria: Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico, Annali del Seminario di Studi del mondo classico. Sezione di archeologia e storia antica 10, 1988, 85–86.

²¹ Karusos, Christos: Aristodikos. Zur Geschichte der spätarchaisch-attischen Plastik und der Grabstatue. Stuttgart 1961 bes. 3.

bei der Schaffung der Grabstatue des Kroisos um 530 v. Chr. war sie ungebräuchlich geworden und musste als gesucht traditioneller Zug wirken. Beide Bildhauer brachten auf ihre eigene Weise zum Ausdruck, dass das Haar gepflegt und schön, beweglich und anschmiegsam ist. Ebenso zeigen sie mit unterschiedlichen Gestaltungsmitteln die Intensität des Blicks und die lebendige Beweglichkeit des Gesichts (*Abb. 37–38*). Die Statuen stellen eine durch konsequente athletische Übung entfaltete Kraft dauerhaft vor Augen und überzeugen den Betrachter von der Jugendlichkeit, Schönheit und Selbstbeherrschung der athletischen jungen Männer.

So brachte die Statue des Kroisos zum Ausdruck, dass der Dargestellte ganz den traditionellen Verhaltensnormen attischer Adelsfamilien verpflichtet war. Der Vergleich mit dem älteren Grabkouros zeigte, dass diese Werte über Generationen hinweg unverändert geblieben waren: Kroisos entsprach ihnen ebenso wie einst die Großväter oder Urgroßväter. Mochte auch jede Generation dafür eigene Ausdrucksformen finden: Das Anliegen blieb dasselbe. Die Aufstellung der überlebensgroßen, die Landschaft weithin dominierenden Marmorstatuen schrieb die Manifestation scheinbar zeitloser aristokratischer Werte und damit den Anspruch auf sozialen und politischen Vorrang auf Dauer fest.

Die Inschrift²² der Statuenbasis spricht den Reisenden unmittelbar an:

»Bleib stehen und klage beim Denkmal des toten Kroisos,
den einst unter den Vorkämpfern der stürmende Ares vernichtete.«

Der Name des Toten wird ohne weitere Erläuterungen genannt; vom Leser der Inschrift wurde erwartet, dass er ihn kannte und zuordnen konnte. Auffällig ist die Übereinstimmung mit dem Namen des berühmten Lyderkönigs: Sie verdeutlicht die internationalen Verbindungen der Familie ebenso wie den Anspruch des Trägers auf Reichtum und Macht (Herodot VI 125). Der zweite Teil der Inschrift teilt mit, dass der Tote im vordersten Treffen der Schlacht gefallen ist. Wie bereits bei den Grabkratern des 8. Jahrhunderts besteht auch hier der bleibende Ruhm des Verstorbenen in seinem Kampfesmut und in seinem Tod unter den

22 »στέθι καὶ οἰκτιρον Κροῖσο / παρὰ σέμα θανόντος ὄν / ποτ' ἐνὶ προμάχοις ὄλεσε / θόρος Ἄρες.« Vgl. dazu Martini, Wolfram: Zu den Epigrammen von Kroisos aus Anavyssos und Phrasikleia aus Merenda. In: La Rocca, Eugenio / Léon, Pilar / Parisi Presicce, Claudio (Hrsg.): *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*. Rom 2008, bes. 270–273.

Vorkämpfern (S. 81–87). Sein Platz war nicht in der Phalanx der Hopliten, wo er nur zusammen mit gleichberechtigten Gefährten hätte siegen können, sondern im Gefecht vor der Front, wo der herausragende Einzelkämpfer auf sich gestellt die Entscheidung herbeiführen konnte. Wo er den Tod fand und gegen welchen Feind er fiel, erschien nicht nennenswert: Kein menschlicher Gegner hat ihn besiegt; vielmehr ist er wie ein Heros der mythischen Vorzeit vom Kriegsgott selbst getötet worden.

Die attischen Grabstatuen nutzten ein großformatiges dreidimensionales Medium, das zunächst für Weihgaben in Heiligtümern entwickelt worden war. Anders als die Votivstatuen waren sie keiner Gottheit zugeordnet und nicht in eine sakrale Topographie einbezogen. Exponiert aufgestellt und weithin sichtbar, überragten sie Landschaft und Verkehrswege. Der Marmor hob sie von ihrer Umgebung ab und lenkte die Aufmerksamkeit auf sie; zudem garantierte er durch seine Härte die Dauer der Figuren und der Werte, die sie zum Ausdruck brachten. Wie bei den geometrischen Krateren des 8. Jahrhunderts (S. 80–87) war der Anlass für diese machtvolle Demonstration der Tod des adeligen Mannes: Die Traditionen, Normen und Ansprüche, die er im Leben vertreten hatte, wurden nun in der Statue für immer verkörpert. Die Inschrift des Kroisos bezeugte internationale Verbindungen zu den mächtigsten Herrschern ferner Länder und beanspruchte für den Getöteten den durch Kampfleistung errungenen Status eines mythischen Heros. Die Aufstellung gleichartiger Figuren teils in unmittelbarer Nähe, teils in größerer Entfernung über Generationen hinweg signalisierte die Persistenz tradierter aristokratischer Werte und Normen und schrieb sie auf Dauer in die Landschaft Attikas ein. So beanspruchten die Statuen auch für kommende Zeiten soziales Prestige und politische Vormacht der aristokratischen Familien. Später, seit dem 5. Jahrhundert, waren sie mit dem neuen, auf Gleichheit der Bürger aufgebauten demokratischen System nicht zu vereinbaren. Die aufwendigen, nun als provokant empfundenen Grabstatuen wurden entfernt und beigesetzt, damit aus dem öffentlichen Raum getilgt. Das schützte sie zugleich vor Verwitterung und Zerstörung, so dass sie die Jahrtausende nahezu unversehrt überdauerten.

VISUELLE AUTORITÄT²³

Einzelne Artefakte können durch soziale, kulturelle und politische Mechanismen einen normativen Rang erhalten, der ihnen besondere Aufmerksamkeit verschafft und sie zur Richtschnur für die Beurteilung gleichartiger Objekte macht. Ebenso können sie diesen Rang auch wieder verlieren. Die Vorstellung, dass es Werke von außerordentlichem Rang gibt, die verbindliche ästhetische Normen setzen, war bereits in der Antike ausgeprägt. Von dem Bildhauer Pasiteles, der im 1. Jahrhundert v. Chr. in Rom lebte, wird berichtet, er habe fünf Bücher über *opera nobilia* (»edle Kunstwerke«) bzw. über *opera mirabilia* (»bewundernswerte Kunstwerke«) geschrieben.²⁴ Nach dem Titel und der Erwähnung bei Plinius zu schließen, handelte es sich dabei um einen Katalog von Werken der Toreutik, Bronzeplastik, Malerei und Bildhauerkunst, denen das Adelsprädikat *nobilis* und damit gleichsam eine elitäre Sonderstellung zuerkannt wurde. Im Text des Plinius selbst finden sich immer wieder Passagen, in denen einzelne Werke herausgehoben werden. Der Rang eines Bildhauers resultierte aus besonders prominenten Werken und umgekehrt fanden die Werke eines als bedeutend erachteten Künstlers besondere Aufmerksamkeit. So schreibt Plinius von der Aphrodite des Praxiteles in Knidos (*Abb. 39–40*), auf die er bemerkenswert ausführlich eingeht: »Sie ist nicht nur allen anderen Werken des Praxiteles überlegen, sondern allen auf der ganzen Welt ... Durch diese Statue machte Praxiteles die Stadt Knidos berühmt.«²⁵ Als weiteres Beispiel nennt

23 Ausführlicher dazu Boschung, Dietrich: Das Meisterwerk als Autorität. Drei archäologische Bemerkungen. In: Boschung/Dohe 2013, 13–18. Zum Begriff: Dohe, Sebastian: Einleitung. In: Boschung/Dohe 2013, 7–12.– Dohe, Sebastian: Leitbild Raffael, Raffaels Leitbilder. Das Kunstwerk als visuelle Autorität. Petersberg 2014 bes. 8–32.

24 Plinius, *Naturalis historia* 1, Quellen zu Buch 34: »*Pasitele qui mirabilia opera scripsit*«; 36,39: »*Pasiteles qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe*«. Plinius nennt Pasiteles unter den Quellen zu seinen Büchern 33–36. Vgl. dazu etwa Fuchs, Michaela: In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. Mainz 1999, 79–81.

25 Plinius, *Naturalis historia* 36,20–21: »*ante omnia est non solum Praxitelis verum in toto orbe terrarum Venus, quam ut viderent, multi navigaverunt Cnidum ... illo enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum*.« Zur Nachwirkung bis in die Gegenwart: Boschung, Dietrich: Cnidian Venus. In: Greub 2014, 167–183.

Plinius den Zeus des Phidias in Olympia (Taf. 1. Abb. 41-43), »mit dem niemand wetteifern kann«.²⁶

Die Zeusstatue in Olympia galt in der Antike als eines der Sieben Weltwunder (Rügler 2003, 151-157). Sie ist nicht erhalten, aber wir können sie mit einiger Zuversicht in ihren Hauptzügen rekonstruieren, weil sie von antiken Autoren detailliert beschrieben worden ist. Es handelte sich um eine kolossale Sitzstatue, auf einem reich verzierten Thron und so groß, dass sie die Decke des Tempels beinahe berührte, d. h. etwa 12 Meter hoch. Fragt man, was ihren Status als Weltwunder (als *θέαμα* [théama] bzw. als *opus mirabile*) begründete, dann lassen sich unschwer Elemente aufzählen, die dazu beigetragen haben. So lenkten die ungewöhnliche Pracht und der immense Materialwert die Aufmerksamkeit der Betrachter auf die Statue, denn sie war aus Gold und Elfenbein gefertigt. Dazu kam ihre kolossale Größe und eine eindruckliche Inszenierung, die ihre Wirkung auch auf abgebrühte Betrachter nicht verfehlte.²⁷ Der Standort in einem der panhellenischen Heiligtümer, in dem alle vier Jahre Griechen aus der ganzen antiken Welt zur Feier der Olympischen Spiele zusammenströmten, sorgte dafür, dass sie auch in den Heimatstädten der Besucher bekannt wurde.

War der Rang einer Statue als exemplarisches Meisterwerk einmal etabliert, so konnte er durch zusätzliche Nachrichten bestätigt und konsolidiert werden, wie sich ebenfalls am Beispiel der Zeusstatue in Olympia zeigen lässt. Sie galt für die hellenistischen und kaiserzeitlichen Schrift-

26 Plinius, *Naturalis historia* 34,54: »*quem nemo aemulatur*«; ferner: Plinius, *Naturalis historia* 34,49: »*ante omnes tamen Phidias Atheniensis Iove Olympio facto ex ebore quidem et auro*«: »allen voran steht der Athener Phidias dadurch, dass er den Olympischen Zeus aus Elfenbein und Gold schuf«; vgl. 36,18: »*Phidian clarissimum esse per omnes gentes quae Iovis Olympii famam intellegunt nemo dubitat*«: »Niemand bezweifelt, dass Phidias bei allen Völkern, die den Ruhm des Zeus in Olympia kennen, überaus berühmt ist.« Dazu hier S. 25-27 und S. 203; ferner DNO Nr. 942-1020 mit Literaturverzeichnis.- Lapatin 2001 bes. 79-86.- Bähler, Balbina: Der Zeus von Olympia. In: Dion von Prusa. Olympische Rede oder über die erste Erkenntnis Gottes, eingeleitet, übersetzt und interpretiert von Hans-Joseph Klauck. Darmstadt 2000, 217-238.- Vlizos 2015, 41-69.- Burton, Diana: The Iconography of Pheidias' Zeus. *Cult and Context*, JdI 2015, 75-115.

27 Zu ihnen gehörte etwa der römische Feldherr Aemilius Paullus, der nach seinem Sieg über den Makedonenkönig Perseus im Jahre 167 v. Chr. Olympia besuchte: Livius 45,28,5.- Polybios 30,10,6.- Plutarch, Aemilius Paullus 28,2.- Pekáry, Thomas: Phidias in Rom. Beiträge zum spätantiken Kunstverständnis. Wiesbaden 2007, 33-38.



39 Münze aus der Zeit des Caracalla mit der Aphrodite von Knidos (Paris, Bibliothèque Nationale).



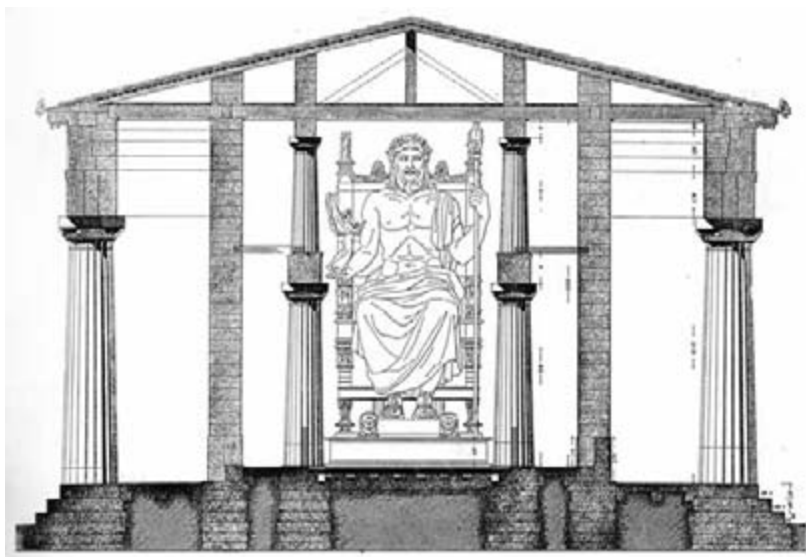
40 Aphrodite von Knidos; Rekonstruktion in Gips, H. 2,05 m. Einst München, Museum für Abgüsse.

steller als bildliche Wiedergabe des in der Ilias beschriebenen Göttervaters; damit war die unbestrittene Autorität Homers für die Statue beansprucht.²⁸ Noch eine zweite Strategie sollte in der Antike die Zeusstatue als die gültige und verbindliche Darstellung des Gottes erweisen. Man berichtete in Olympia, Zeus selbst habe die Statue als authentisches Abbild beglaubigt, indem er auf das Gebet des Phidias hin einen Blitz geschickt habe. Die Stelle des Blitzeinschlags war markiert und wurde den Besuchern in Olympia gezeigt (Pausanias V 11,9). Die Statue erschien damit als autorisierte Wiedergabe des mächtigen Göttervaters.

²⁸ So Strabon VIII 3,30 (353–354); Valerius Maximus III 7 ext. 4; Dion Chrysostomos 12,25–26; Macrobius, Saturnalia V13. Dazu oben S. 25.



41-42 Bronzemünzen der Stadt Elis mit Kopf bzw. Statue des Zeus in Olympia. Hadrianisch (117-138 n. Chr.). Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett (41) und Florenz, Museo Archeologico Nazionale (42).



43 Aufstellung der Statue des Phidias im Zeustempel von Olympia. Rekonstruktion nach Friedrich Adler (1891).

Auch die wechselhafte Geschichte der Wertschätzung antiker Statuen in der Neuzeit²⁹ lässt nach den Mechanismen fragen, die den normativen Status einzelner Werke begründeten. Aufschlussreich dafür ist die Rezeptionsgeschichte der ›Venus Medici‹ in Florenz (*Abb. 44*).³⁰ Sie galt seit ihrer Entdeckung in den Jahren um 1550 aufgrund einer Signatur des athenischen Bildhauers Kleomenes als griechisches Werk; das sicherte ihr schon in der ersten Publikation von 1638 einen prominenten Platz.³¹ In der Folge wurde sie in einem Atemzug mit den am meisten geschätzten antiken Skulpturen aufgezählt, etwa mit dem ›Apollo vom Belvedere‹ (*Abb. 198*), dem ›Herakles Farnese‹ oder den Niobiden (*Abb. 199*). Bereits die frühesten Erwähnungen betonten ihren außerordentlichen Liebreiz und bis ins 19. Jahrhundert galt sie unangefochten als Muster weiblicher Schönheit. Die Figur wurde in der Neuzeit vielfach in Bronze (*Abb. 45*), Stein und Gips kopiert und diente auch den Malern als Vorlage.³² Als später begründete Zweifel an der Echtheit der griechischen Inschrift aufkamen, konnte das den Ruhm der Statue nicht mehr schmälern. Vielmehr wurde so der Weg frei, die hoch geschätzte Statue als eines der bei Plinius gepriesenen Meisterwerke zu deuten und in ihr sogar die Aphrodite von Knidos des Praxiteles zu sehen. Noch größer wurde ihre Berühmtheit, nachdem die Skulptur in Florenz in der Tribuna der Uffizien aufgestellt worden war.³³ Nun setzte eine Reihe von

29 Haskell, Francis / Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981.

30 Zur Statue: Mansuelli, Guido A.: *Galleria degli Uffizi. Le sculture I*. Rom 1958, 69–74. Nr. 45 Taf. 45a–e.– Vorster, Christiane: Kleomenes Apollodorou Athenaios. Spurensuche nach einem Phantom. In: Agalama, *Festschrift Giorgos Despinis*. Thessaloniki 2001, 387–408.

31 Perrier, Franciscus: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*. Rom 1638, Taf. 81–83. Zur Fundgeschichte: Schreurs, Anna: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio*, Köln 2000, 254–255 mit Anm. 188; 477 Nr. 533.

32 Haskell/Penny a. O. 325–328 Nr. 88.– Boschung, Dietrich: Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici. In: Schade, Kathrin / Rößler, Detlef / Schäfer, Alfred (Hrsg.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption*. Paderborn 2007, 165–175 Anhang.

33 Belsey, Hugh in: Wilton, Andrew / Bignamini, Ilaria (Hrsg.): *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Ausstellungskat. London 1996, 133–136.– Heikamp, Detlef: *Le sovrane bellezze della Tribuna*. In: *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento* (Ausstellungskat. Florenz 1997) 329–345.



44 ›Venus Medici‹, H. 1,53 m. Florenz, Uffizien Inv.-Nr. 224 (Gipsabguss, FU Berlin VII2180. Inv. 1/89).



45 Bronzekopie der ›Venus Medici‹ von Massimiliano Soldani, H. mit Sockel 1,61 m. Blenheim Palace.

langen Beschreibungen in Katalogen und Kunstführern ein, deren Texte zwar einzelne Aspekte wie etwa das Ausmaß der Ergänzungen kontrovers diskutierten, dabei aber auch immer wieder die Bedeutung der Statue als Verkörperung idealer weiblicher Schönheit bestätigten.³⁴

Auch in diesem Falle lässt sich benennen, wodurch die antike Statue Aufmerksamkeit auf sich zog und was ihren Ruhm im 18. Jahrhundert konstituierte. Zunächst führte die bereits von Pirro Ligorio notierte griechische Signatur zur Aufnahme in eine kleine Gruppe von Statuen, die als besonders qualitativ galten. Das erlaubte die eingehende Betrachtung des erotisch aufgeladenen Motivs³⁵ und ermöglichte zugleich die – eher assoziative – Verbindung mit einem literarisch bezeugten antiken Meisterwerk. Aus dieser Wertschätzung resultierte die prominente Aufstellung in der Tribuna der Uffizien, die als eine der Hauptattraktionen der Grand Tour für Reisende aus ganz Europa Möglichkeiten intensiver eigener Anschauung schuf. Das gesteigerte Interesse manifestierte sich in zahlreichen neuzeitlichen Kopien, Abbildungen und Beschreibungen der Statue, die ihre Berühmtheit weiter vergrößerten.

Nach 1820 werden die Äußerungen zur ›Venus Medici‹ aber seltener und zurückhaltender; in den folgenden Jahrzehnten verlor sie allmählich ihren früheren Status als normatives Meisterwerk. Auch dafür lassen sich Faktoren benennen. So wurde die postulierte Identifizierung mit der *Knidia* des Praxiteles von renommierten Wissenschaftlern eindeutig widerlegt.³⁶ Dazu kam, dass neu entdeckte Werke die Erwartungen der Kunstkenner an griechische Originale besser erfüllen konnten. So vermittelten die Parthenonskulpturen seit den Jahren um 1800 eine direkte Anschauung griechischer Kunst aus der Zeit des Phidias. In diesem Zusammenhang wurden das unklare Ausmaß der Restaurierungen und die zweifelhafte Authentizität der Inschrift, die schon zuvor diskutiert worden waren, kritischer beurteilt. Zum Inbegriff der griechischen

34 Boschung a. O. (wie Anm. 32) 165–175 mit weiterer Literatur und Nachweisen.

35 Dazu zuletzt Bussels, Stijn: Da' più scorretti abusata. The Venus de' Medici and its History of Sexual Responses. In: van Eck, Caroline / van Gastel, Joris / van Kessel, Elsje (Hrsg.): The Secret Lives of Artworks. Exploring the Boundaries between Art and Life. Leiden 2014, 38–55.

36 Visconti, Ennio Quirino: Il Museo Pio Clementino I. Rom 1782, 18–19 zu Taf. 11. Ausführlicher und mit systematischer Darlegung der Argumente: Levezow, Konrad: Über die Frage, ob die Mediceische Venus ein Bild der knidischen sei. Berlin 1808. Vgl. dazu Hinz, Berthold: Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion, München 1998, 228–231.

Liebesgöttin wurde die Aphrodite von Melos im Louvre,³⁷ die durch ihre zentrale Aufstellung in Paris und als griechisches Original ohne Ergänzungen große Beachtung fand. War die ›Venus Medici‹ einst selbst Maßstab für die Beurteilung weiblicher Schönheit gewesen, so vermochte sie nun den neuen ästhetischen Normen nicht mehr zu genügen.

37 Die Statue wurde unmittelbar nach ihrer Ankunft im Louvre 1821 monographisch veröffentlicht: Conte de Clarac: *Sur la statue antique de Vénus Victrix, découverte dans l'île de Milo en 1820*. Paris 1821.– Pasquier, Alain: *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris 1985.– Raeder, Joachim: *Der Triumph der Aphrodite. Die Venus von Milo zwischen Kult und archäologischem Experiment*. Kiel 2006.– Queyrel, François: *La sculpture hellénistique I. Formes, thèmes et fonctions*. Paris 2016, 57–69.

2.5 MONUMENT

MONUMENTALITÄT. ERINNERN UND VERDRÄNGEN

Die Wirkmacht mancher Artefakte besteht darin, dass sie Erinnerung aktivieren, gestalten und tradieren; sie sind damit Monumente im ursprünglichen Sinne des Wortes. Anders als der Begriff *Artefakt* geht das Wort *Monument* auf eine geläufige antike Terminologie zurück. Das lateinische Substantiv *monumentum* (von *moneo*, »an etwas erinnern«) bezeichnet ein Objekt, das etwas in Erinnerung ruft: eine Situation, ein Ereignis oder eine Person. Somit kann ein *Monument* ein Siegesdenkmal sein, ein Grabmal oder ein Erinnerungszeichen.¹ Es ist freilich kein Speicher historischen Wissens, das objektiv und konstant abgerufen werden könnte; vielmehr schafft es selber Erinnerung, gestaltet, verstärkt und fixiert sie. Dabei werden denkwürdige Elemente ausgewählt und akzentuiert, problematische Aspekte aber unterdrückt. Diese Bemühungen zielen auf eine Kontrolle der Diskurse über Ereignisse und Personen vergangener Zeiten, aus denen Gegenwart interpretiert wird. Die später besprochenen Beispiele zeigen aber auch, dass die dabei eingesetzten Mechanismen der Ausblendung und der Verdrängung durch parallele Überlieferungen unterlaufen werden können.

Die gemeinsame Erinnerung prägt eine Gesellschaft und kann sie zusammenhalten. Die Rolle der Monumente in diesem Prozess ist offensichtlich und in den letzten Jahren oft besprochen worden.² Artefakte können intentional als Monumente geschaffen werden, um eine bestimmte Auffassung von historischen Ereignissen oder Personen für die Zukunft zu gestalten und zu verfestigen. Sie können Vorstellungen von der Vergangenheit, die politische und soziale Strukturen der Gegenwart legitimieren, veranschaulichen und auf suggestive Weise evident machen. Auf der anderen Seite lassen sich vorgefundene Objekte, seien es

1 Osborne, James F.: *Approaching Monumentality in Archaeology*. Albany 2014, 1–19.– Stocker, Mark: *Monument*, public. In: Turner, Jane (Hrsg.), *The Dictionary of Art* 22, New York 1996, 41–49.

2 Dally u. a. 2014; darin vgl. insbesondere die Beiträge von Angelos Chaniotis, Karl-Joachim Hölkeskamp und Tonio Hölscher.– Griesbach, Jochen (Hrsg.): *Polis und Porträt. Standbilder als Medien der öffentlichen Repräsentation im hellenistischen Osten*. Wiesbaden 2014.

Artefakte³ oder natürliche Formationen wie Landschaften,⁴ in einer entsprechenden diskursiven Rahmung als Träger von Erinnerung nutzen, manchmal nach einer Umgestaltung oder in einem gezielt entwickelten neuen Kontext. So können Erinnerungen aus persistenten Objekten erwachsen und diese wiederum als Zeugen für ihre Gültigkeit nutzen, wodurch eine »erfundene« Tradition entsteht.⁵

Monumentalität ist mithin jene spezifische Eigenschaft, die ein Objekt befähigt, als Erinnerungszeichen wirksam zu sein. Den »Begriff des Monumentalen« und seine Verwendung seit dem 19. Jahrhundert hat Horst Bredekamp untersucht.⁶ Er ist im Verlauf des 19. Jahrhunderts, insbesondere durch Gottfried Semper, populär geworden. Als wichtigstes Kennzeichen der Monumentalität galt Semper die »Fähigkeit, temporäres, stoffliches und organisches Baumaterial *in Dauer* zu überführen und damit den lateinischen Wortsinn der *Erinnerung* erfüllen zu können.« Für Jakob Burckhardt äußerte sich der »monumentale Wille« des Mittelalters in »dem großen Maßstab und der Kostbarkeit des Bauens und Schmückens«. Wenn das (eher seltene) lateinische Adjektiv *monumentalis* allgemein die Eigenschaft eines Monuments meint, so bezeichnet das davon abgeleitete Wort »monumental« heute im allgemeinen Sprachgebrauch etwas, das einen »gewaltigen, strengen, imposanten oder erhabenen« Eindruck hervorruft.⁷

3 Etwa die »Steinkrüge der Hochzeit zu Kana«: De Mély, F.: Vases de Cana. In: Fondation Eugène Piot, Monuments et mémoires 10, 1903, 145–170 Taf. 14.– »Longinuslanze«, mit der auf Golgatha die Seite Christi geöffnet worden sein soll: Peter, Michael: Heilige Lanze. In: Puhle, Matthias / Köster, Gabriele (Hrsg.): Otto der Große und das Römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter. Regensburg 2012, 551–552.

4 Dazu etwa Förster, Larissa: Postkoloniale Erinnerungslandschaften. Wie Deutsche und Herero in Namibia des Kriegs von 1904 gedenken. Frankfurt/New York 2010.– Kolen, Jan / Renes, Hans / Hermans, Rita (Hrsg.): Landscape Biographies. Geographical, Historical and Archaeological Perspectives on the Production and Transmission of Landscapes. Amsterdam 2015.

5 Zum Konzept der »Invented Tradition«: Hobsbawm, Eric: Introduction. Inventing Traditions. In: Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence (Hrsg.): The Invention of Tradition. Cambridge 1983, 1–14.– Boschung/Busch/Versluys 2015; darin z. B. der Beitrag von Sporn, Katja: Vergangenheit in der Gegenwart. Spurensuche in der griechischen Antike, 69–94.

6 Bredekamp, Horst: Wandlungen des Monumentalen. In: Steffen Haug u. a. (Hrsg.), Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers. 2010, 36–55.

7 Bredekamp a. O. 41–43 mit den Nachweisen.

Beeindruckende Größe, augenfällige Präsentation und Dauerhaftigkeit galten seit der Antike als charakteristische Eigenschaften der Monumente. So bezeichnet Horaz in einem berühmten Vers sein literarisches Werk als »*monumentum aere perennius*«, als Monument, das länger Bestand haben wird als eine Bronzestatue und größer ist als die Pyramiden (Carmina 3,30,1). Und Ovid hält fest, dass die Monumente bleiben, auch wenn die Taten vergangen sind.⁸ Zuletzt hat James F. Osborne Größe und Dauer als konstitutive Elemente der Monumentalität in Frage gestellt.⁹ So können auch kleinformatige Werke als »monumental« empfunden und beschrieben werden. Freilich dürften dabei weniger die Objekte selbst als vielmehr photographische Aufnahmen, die keine Größenrelationen erkennen lassen, diesen Eindruck bewirkt haben. Andererseits vermögen Monumente, auch wenn sie wie die ›Göttin der Demokratie‹ auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking 1989 nach kurzer Zeit beseitigt werden, über ihre physische Existenz hinaus wirksam zu bleiben. Monumente wirken auch nicht immer im Sinne ihrer Erbauer: Sie können in gegenläufigen Diskursen uminterpretiert werden, so dass sich ihre intendierte Bedeutung ins Gegenteil verkehrt.¹⁰

Wenn Artefakte als Grab- oder Siegesmonumente die Erinnerung kommender Generationen zu lenken versuchen, so soll damit die eigene Deutung von Ereignissen und Personen unwidersprochen und auf Dauer gesichert werden. Manchmal ist es hilfreich, wenn der Anlass, an den erinnert werden soll, nur vage bezeichnet wird, denn gerade dadurch ergeben sich später Möglichkeiten der Interpretation, die sich zum eigenen Ruhm nutzen lassen. Das verdeutlicht ein Monument, das um 420 v. Chr. im Zeusheiligtum von Olympia aufgestellt wurde (Abb. 1. 46).¹¹ Ein dreiseitiger Pfeiler von fast 9 Meter Höhe trug die überlebensgroße Marmorstatue der Siegesgöttin Nike, die mit wehendem Gewand und mit ausgebreiteten Schwingen oberhalb eines Adlers durch die Luft fliegt. Der militärische Sieg erscheint als schöne und attraktive Frauengestalt, die mühelos und unbehelligt aus großer Höhe herbei-

8 »*Factum abiit, monumenta manent*« (Ovid, Fasti 4,709); Motto des Arbeitskreises *Bodendenkmäler im Rheinland* der Fritz Thyssen Stiftung.

9 Osborne a. O. (wie Anm. 1) 1–19.

10 Osborne a. O. (wie Anm. 1) 13–14 zur Gedenkstätte *El Ojo que Lloro* in Lima.

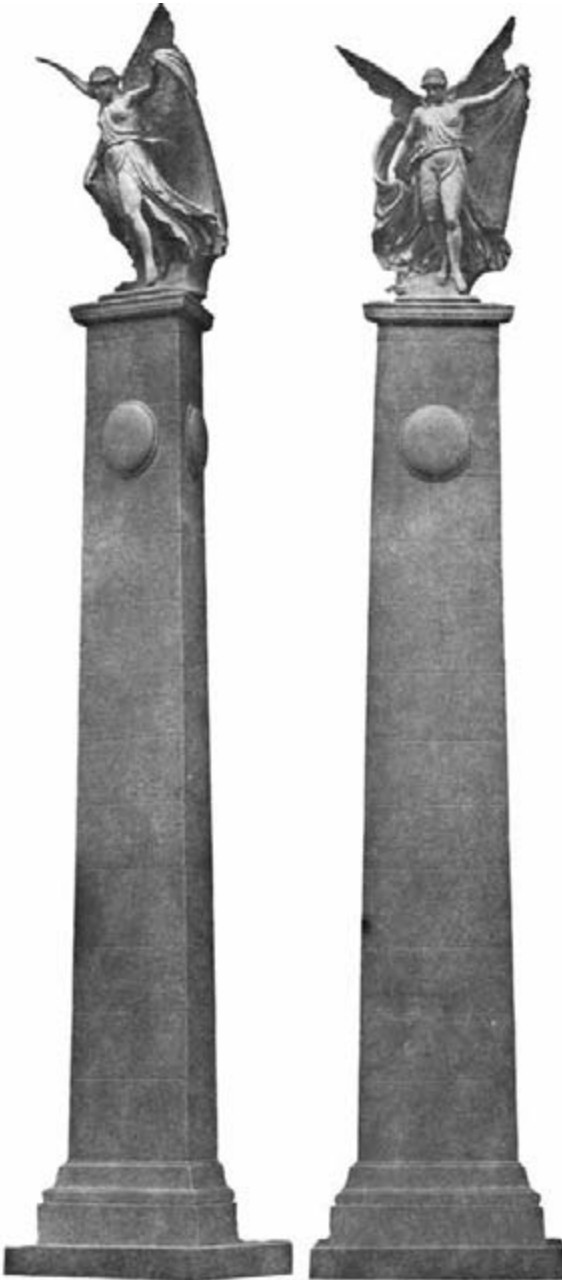
11 Hölscher, Tonio: Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia. Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert v. Chr., JdI 89, 1974, 70–111.– Bol 2004, 512 Abb. 125a–b.

schwebt. Die knappe Inschrift berichtet, dass die Messenier und die Naupaktier das Monument dem Olympischen Zeus aus dem zehnten Teile der Beute von den Feinden errichtet hatten¹² und dass der Bildhauer Paionios von Mende Schöpfer der Statue war. Ungesagt bleibt, wie die besiegten Gegner hießen und unter welchen Umständen der Sieg errungen worden war; ebenso wenig lässt die Statue Rückschlüsse auf den Ort oder den Verlauf der Kämpfe zu. Einzig die Größe, die Qualität und der prominente Standort der Skulptur suggerieren, dass es sich um ein bedeutendes Ereignis gehandelt haben muss. Eine genaue historische Zuordnung ist daher nicht möglich. Der Perieget Pausanias, der das Heiligtum im späteren 2. Jahrhundert n. Chr. besuchte, erfuhr von zwei unterschiedlichen Versionen. Wahrscheinlich schien ihm, dass das Denkmal aus jener Beute hergestellt sei, die Messenier und Naupaktier – um 450 v. Chr. – im Krieg gegen Akarnanen und Oiniadai gewonnen hatten. Die Messenier selbst behaupteten, das Weihgeschenk gehe auf den bei Sphakteria gegen Sparta erzielten Erfolg zurück und sie hätten den Namen der Feinde aus Furcht nicht genannt (Pausanias V 26,1). Tatsächlich lässt sich diese Version mit der durch die Stilformen der Statue nahegelegten Datierung vereinbaren.

Die Kriegshandlungen des Jahres 425 v. Chr. bei der Insel Sphakteria werden von Thukydides ausführlich geschrieben. Der Sieg war von den Athenern errungen worden, unter Beteiligung von Messeniern und Naupaktiern (Thukydides IV 4–41). Die Athener hatten für ihre Erfolge zwei Siegesdenkmäler aufgestellt: Ein Tropaion am Ufer für die Abwehr eines spartanischen Landungsversuchs, wobei ein Schild des feindlichen Anführers Brasidas verwendet wurde; ein zweites auf der Insel nach der Kapitulation der Spartaner.¹³ Der größte Teil der Beute von Sphakteria dürfte an die Athener gegangen sein, die das Hauptkontingent gestellt hatten. Aber Thukydides berichtet von einem Raubzug, den die Messenier aus Naupaktos nach dem Sieg im Land der Spartaner unternahmen (IV 41,2–3). Möglicherweise wurde die Statue der Nike aus dem Ertrag dieser Plünderungen finanziert, die in erster Linie eine wehrlose Zivilbevölkerung getroffen haben dürften. In diesem Fall wird die knappe Formulierung der Weihinschrift verständlich, denn ausführlichere Angaben hätten die wenig ruhmreichen Begleiterscheinungen

12 Dittenberger, Wilhelm / Purgold, Karl: Die Inschriften von Olympia. Berlin 1896: 377–384 Nr. 259: »Ἐσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ / Ἰλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων ...«.

13 Thukydides IV 14,5 (vgl. IV 12,1); IV 38,4.– Dazu S. 26–28.



46 Zwei Ansichten des Siegesdenkmals der Messenier und Naupaktier im Zeusheiligtum von Olympia (vgl. Abb. 1); Rekonstruktion, H. insgesamt ca. 12 m.

des Beutezugs in Erinnerung rufen können. Die gewählte Form des Denkmals legt sich nicht auf ein einzelnes Ereignis fest, sondern kann für alle Erfolge der Stifter gleichermaßen gelten. Sie lässt nicht erkennen, worin der Sieg bestand und ob er gegen kampferprobte Armeen oder aber gegen die Landarbeiter, Frauen, Kinder und Greise der spartanischen Landbevölkerung errungen worden ist. Die Gestaltung der Erinnerung in einem spektakulären, aufwendigen und ästhetisch beeindruckenden Monument implizierte zugleich die wirkungsvolle Verdrängung unliebsamer Aspekte, die denn auch tatsächlich in Vergessenheit gerieten. Gerade die Unbestimmtheit der Angaben ermöglichte es den Messeniern in späteren Zeiten, die Verbindung mit einem besonders prestigeträchtigen Erfolg herzustellen.

Nicht immer gelingt es, die Erinnerung auf Dauer nach den eigenen Intentionen zu prägen. Das zeigt ein Blick auf die Grabsteine der Brüder Cn. Pompeius Magnus (ca. 26–46/47 n. Chr.) und L. Calpurnius Piso Frugi Licinianus (ca. 38–69 n. Chr.) aus der Familie der Licinier.¹⁴ Sie werden von den römischen Historikern Sueton, Tacitus und Cassius Dio mehrfach erwähnt, wobei ihre Verwicklung in die verdeckten oder offenen Auseinandersetzungen um die politische Macht interessiert. Cn. Pompeius Magnus trug den Namen seines Urgroßvaters, des Triumvirs Cn. Pompeius (106–48 v. Chr.).¹⁵ Kaiser Claudius verheiratete ihn mit seiner Tochter Antonia und förderte ihn in vielfacher Weise (Cassius Dio 60,5,8). Zu den Höhepunkten seiner kurzen Karriere gehörte es, dass er 44 n. Chr. beim Triumph des Claudius über Britannien an der Seite des Kaisers auf das Kapitol zog und in dessen Namen einen Teil der Geldgeschenke ausgeben durfte (Cassius Dio 60,23,1; 60,25,8). Kurz darauf fiel er in Ungnade: 46/47 wurde er auf Veranlassung seines kaiserlichen Schwiegervaters erdolcht; auch seine Eltern wurden getötet. Sueton berichtet, dass er »*in concubitu dilecti adolescentuli*« starb, in den Armen eines geliebten Jünglings (Sueton, Claudius 27,2; 29,2).

14 Zur Geschichte der Familie in der frühen Kaiserzeit und zum Fundkontext: Kragelund, Patrick / Moltesen, Mette / Østergaard, Jan Stubbe: *The Licinian Tomb. Fact or Fiction?* Kopenhagen 2003.– van Keuren, Frances / Ghezzi, Aurelia / Anderson, James C.: *Unpublished documents shed new light on the Licinian Tomb, discovered in 1884–1885, Rome*. In: *Memoirs of the American Academy in Rome* 48, 2003, 53–140.– Boschung, Dietrich: *Überlegungen zum Liciniergrab*, JdI 101, 1986, 257–287.

15 Eck, Werner: *Pompeius* 97a. In: *RE Suppl.* XV. München 1978, 328–330 mit den Nachweisen.

Seine Grabinschrift (Abb. 47)¹⁶ nennt neben dem illustren, durch den gleichnamigen Triumvirn nobilitierten Namen das prestigeträchtige Priesteramt eines Pontifex.¹⁷ Besonderes Gewicht hat die Angabe, dass der Verstorbene Quaestor seines kaiserlichen Schwiegervaters Claudius gewesen war, wohl während des Feldzugs in Britannien. Den ersten drei Zeilen mit dem Namen des Toten entsprechen drei Zeilen am Ende der Inschrift mit dem Namen des Kaisers und seiner Bezeichnung als *socer* («Schwiegervater»). Dagegen fehlen der Hinweis auf die Teilnahme am Triumph über Britannien, der Name der Gattin Antonia, erst recht jede Anspielung auf das Zerwürfnis mit der Kaiserfamilie und die dramatischen Umstände seines Todes.¹⁸

Noch zurückhaltender ist die Grabinschrift des L. Calpurnius Piso Frugi Licinianus, die in der gleichen Grabanlage aufgestellt wurde. Sein wechselhaftes Schicksal ist vor allem durch die Historien des Tacitus überliefert,¹⁹ der ihn als »*nobilis ... voltu habituque moris antiqui*« beschreibt, als »von vornehmer Herkunft, nach Gesichtszügen und Haltung ein Mann vom alten Schlag«. Von Nero verbannt, wurde er nach dessen Sturz und nach der Rückkehr nach Rom von Kaiser Galba als Adoptivsohn und Thronfolger angenommen. Galba begründete seinen Entscheid auch mit der Abstammung des Piso von den Triumvirn Pompeius und Crassus. Die Adoption fand im Praetorianerlager statt, freilich bei einem schweren Unwetter und damit unter ungünstigen Vorzeichen (Tacitus, Historien I 18). Seine Gegner deuteten diese Umstände als Ablehnung durch die Götter.²⁰ Bereits fünf Tage später wurde Piso in aller Öffentlichkeit ermordet.²¹ Nachdem er sich, bereits verletzt, bei der Revolte der Soldaten gegen Galba in den Vesta-Tempel am Forum Romanum geflüchtet hatte,

16 Kragelund/Moltesen/Østergaard a. O. 24–25. 109 Cat. 2 Abb. 36.

17 CILVI 31722: *Cn(aeus) Pomp[ei]us / Crassi f(ilius) Men(enia tribu) / Magnus / pontif(ex) quaest(or) / Ti(berii) Claudi Caesaris Aug(usti) // Germanici / soceri sui*.

18 Der gleichzeitige aufgestellte Grabstein des Vaters nennt dessen Namen und Ämter sowie die Tätigkeit als Legat des Claudius in Mauretanien. CIL VI 31721.– Kragelund/Moltesen/Østergaard a. O. 25: *M(arcus) Licinius / M(arci) f(ilius) Men(enia tribu) / Crassus Frugi / pontif(ex) pr(aetor) urb(anus) / co(n)s(ul) leg(atus) / Ti(berii) Claudi Caesaris / Aug(usti) Ge[r]manici / in M[au]retan[ia] / [...]*.

19 Tacitus, Historien I 14–19. 21. 29. 30. 34. 39. 43. 44. 47. 48; III 68; IV 40. 42.– Sueton, Galba 17.

20 Tacitus, Historien I 38,1: »*vidistis, commilitones, notabili tempestate etiam deos infamam adoptionem aversantes.*«

21 Groag, Edmund: Calpurnius 100. In: RE III 1 (1897) 1399–1400 mit den Nachweisen. Tacitus, Historien I 14–44.

wurde er herausgezerrt und am Eingang erschlagen. Sein Kopf wurde auf einer Stange durch die Stadt getragen; die Gattin Verania und der Bruder Scribonianus sorgten endlich für seine Bestattung.

Die Grabinschrift (*Abb. 48*) nennt den Namen, den Lucius Calpurnius Piso Frugi Licinianus vor seiner Adoption getragen hatte; ferner das Priesteramt als *quindecimvir sacris faciundis* sowie den Namen seiner Frau Verania Gemina, der Tochter des Konsuls Q. Veranius.²² Auf der anderen Seite übergeht sie sowohl die Erhebung zum Adoptivsohn des regierenden Kaisers, den damals verliehenen Namen *Caesar* und die damit verbundenen Ehrungen, auch Abstammung und eigene Verwandtschaft sowie die Tumulte bei seiner Ermordung, die seine Biographie einzigartig machen.²³ Der Reliefschmuck des Grabaltars zeigt im Giebel zwei Greifen, die einen Dreifuß flankieren. Das lässt sich auf den Orakelgott Apollon beziehen, der in enger Verbindung zu den *quindecimviri sacris faciundis* stand, und ist damit als Anspielung auf das Priesteramt zu verstehen. Das Verschweigen der Adoption erweckt den Eindruck, sie habe gar nicht stattgefunden oder sei – wie Pisos Feinde behauptet hatten – ungültig und von den Göttern abgelehnt gewesen.

Auch wenn die Grabaltäre im Innern eines privaten Grabes standen und sich somit an die eigene Familie richteten, so wurde doch in Inschriften und Dekor alles vermieden, was in der Öffentlichkeit hätte Anstoß erregen können. Politische Opportunität und standesgemäße Wertvorstellungen führten dazu, dass die biographischen Informationen in einer rigiden Weise selektiert worden sind. Dabei wurden unumstrittene Aspekte wie Familienverhältnisse und traditionelle Ämter betont, Hinweise auf Konflikte oder auf politische Ambitionen unterdrückt. Diese Strategie blieb letztlich erfolglos, denn das Interesse der Historiker galt gerade jenen spezifischen und charakteristischen Ereignissen, die von der Familie verschwiegen wurden. Durch diese literarisch tradierte Gegenperspektive war es nicht möglich, problematische Ereignisse durch

22 CIL VI 31723: *Dis Manibus / [L(uci)] Calpurni Pisonis / Frugi Liciniani / XVvir(i) s(acris) f(aciundis) / et Veraniae / Q(uinti) Verani co(n)s(ulis) aug(uris) f(iliae) / Geminae / Pisonis Frugi.*

23 Da die Inschrift den Grabstein den »*di manes*« beider Gatten widmet, dürfte er erst nach dem Tod der Verania Gemina in trajanischer Zeit aufgestellt worden sein, bei einer Umbettung der Asche des Piso. Vgl. dazu Plinius, *Epistulae* II 20,2.– Kragelund/Moltesen/Østergaard a. O. 31 nimmt an, der Name der Verania Gemella sei nachträglich hinzugefügt worden; die übereinstimmenden Buchstabenformen sprechen m. E. aber nicht dafür.



47 Grabaltar des Cn. Pompeius Magnus, H. 1,20 m. Rom, Museo Nazionale Inv. 78163.



48 Grabaltar des Piso Licinianus, H. 1,74 m. Rom, Museo Nazionale Inv. 78164.

Verschweigen in Vergessenheit geraten zu lassen. So erwiesen sich die dramatischen Berichte der Historiker vom Aufstieg und Ende des Piso Licinianus gegenüber den Monumenten als wirkungsvoller. Sie inspirierten etwa G. B. Piranesi zu einer stimmungsvollen Identifizierung seines Grabes an der Via Appia,²⁴ die in einem starken Gegensatz zur schlichten Gestaltung des tatsächlichen Grabsteins steht.

MONUMENT UND ARCHÄOLOGIE

Michel Foucault, der die Bezeichnung *Archäologie* auf die Geschichte der Episteme übertragen hat, nutzte das Wort *Monument* als Gegensatz zu *Dokument*, das »immer als die Sprache einer jetzt zum Schweigen gebrachten Stimme behandelt (wurde), als deren zerbrechliche, glücklicherweise aber entzifferbare Spur.« Dagegen seien die »Monumente«

²⁴ Jachmann u. a. 2013 bes. 26. 85.– Zu Piranesi unten S. 350–352.

stumm, »bewegungslose Spuren«, »kontextlose Gegenstände«, »von der Vergangenheit hinterlassene Dinge«.²⁵ Mit dieser Dichotomie folgt er einer engeren Definition des 19. Jahrhunderts, die – abweichend von der weiter gefassten antiken Bedeutung des Wortes – unter Monumenten ausdrücklich nur Inschriften und Kunstwerke versteht, nicht aber Manuskripte oder gedruckte Literatur.²⁶

Tatsächlich ist *Monument* ein häufig benutzter, zugleich schillernder Schlüsselbegriff der Archäologie. Die Antiquare der frühen Neuzeit verwenden das Wort *monumentum* zunächst im Sinne ihrer antiken Vorläufer. Das ist offensichtlich, wenn Andrea Fulvio 1527 in Anlehnung an eine Formulierung bei Livius (38,56) vom »*Scipionum monumentum*« spricht und damit das Grab bei der Porta Capena in Rom meint.²⁷ Auch Ulisse Aldroandi bezeichnet sowohl den Bogen für Septimius Severus mit den Darstellungen militärischer Erfolge wie auch Sarkophag (»*pilie*«) als *monumenti*²⁸ und in der gleichen Bedeutung kehrt der Terminus in den Manuskripten des Pirro Ligorio wieder.²⁹

Seit dem 16. Jahrhundert wird *monumentum* aber auch in einem weiteren Sinne verwendet: als allgemeine Bezeichnung für die materiellen Zeugnisse der Vergangenheit, zunächst für archäologische Objekte, bald auch für antike Sammlungsbestände. So lautet der Titel der großen Rom-Ansicht des Pirro Ligorio von 1561 »*Antequae Urbis imago accuratissime*

25 Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*. Paris 1969; hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1986, 14. 15.– Dazu etwa Broch, Jan / Lang, Jörn: *Archäologie: Begriff und Metapher*. In: Broch/Lang 2012, 14–15.– Ebeling, Knut: *Wilde Archäologien 1. Theorien materieller Kultur von Kant bis Kittler*. Berlin 2012 bes. 512–663.

26 Bredekamp a. O. (wie Anm. 6) 40.

27 Fulvio, Andrea: *Antiquitates Urbis*. Rom 1527, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Claudia Echinger-Maurach und Gregor Maurach, *FONTES* 62, 2011. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1500/> S. 12.

28 Aldroandi, Ulisse: *Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per Ulisse Aldroandi 1562*; zitiert nach der Ausgabe von Daly Davis, Margaret, *FONTES* 29, 2009, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/704/>: S. 166 (= Daly Davies 51); zu den Sarkophagen 121 (= 19). 124 (= 21). 233–234 (= 99). 280 (= 131).

29 Schreurs, Anna: *Antikenbild und Kunstanschauung des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583)*. Köln 2000, 468 Nr. 492; 486 Nr. 569. Vgl. auch das Manuskript über die »*Sepulture delle famiglie romane et degli huomini illustri*«, Rausa, Federico: Pirro Ligorio. *Tombe e mausolei dei Romani*. Rom 1997.

ex veteribus monumenteis formata«. ³⁰ »Monumente« sind hier nicht mehr nur die Grab- und Siegesdenkmäler, sondern sämtliche Bauten überhaupt. Ausführlicher ist die Legende zu Ligorios Panorama-Karte der Stadt Rom. Sie gibt an, dass das getreue Bild der Stadt aus den altherwürdigen Monumenten gewonnen ist und zählt die damit gemeinten unterschiedlichen Kategorien auf: Ruinen, Münzen, Monumente aus Bronze, Blei, Stein und Ziegeln. ³¹ Die materiellen Überreste erscheinen hier als Quellen für die antike Geschichte der Stadt, deren Aussagen durch die literarischen Zeugnisse bestätigt werden. Die Aufzählung zeigt, dass das ganze Spektrum der materiellen Relikte herangezogen worden ist, nicht nur die wertvollen und schönen aus Bronze und Stein, sondern auch bescheidene und unansehnliche aus Blei und Ziegeln. Für den Altertumsforscher sind sie alle gleichermaßen wichtig und des Studiums wert.

Antoine Lafréri setzte den Ausdruck *monumenta* auf die Titelseite seiner Sammlung von Stichen, ³² die neben Bauten auch Obelisksen, Statuen, Reliefs, Malereien, Münzen, Gemmen und Inschriften wieder-

30 Heenes, Volker: Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts. Stendal 2003, 59. 62 Abb. 49.– Schreurs a. O. 28.– Burns, Howard: Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome. In: Gaston, Robert W. (Hrsg.): Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian. Mailand 1988, 19–92.– Campell, Ian: Pirro Ligorio and the Tempels of Rome in Coins, ebenda 93–120. Vgl. dazu auch unten S. 127–130.

31 In: Lafréri, Antoine: *Speculum Romanae Magnificentiae* (zwischen 1549 und 1582); Ansicht der Stadt Rom mit der Legende: »*Antiquae Urbis Romae imago accuratiss(ima): ex vestustis monumentis, ex vestigiis videlicet aedificior(um), moenium / ruinis, fide numismatum, monumentis aeneis, plumbeis, saxeis, figlinisq(ue) collecta, veter(um) deniq(ue) auctorum fide confirmata, in hanc / tabulam redacta atq(ue) descripta a Pyrrho Ligorio romano per XIII regiones in quas urbem divisit IMP. CAESAR AUGUSTUS.*« (= »Überaus genaues Bild der antiken Stadt Rom. Aus den altherwürdigen Monumenten, nämlich aus den Überresten der Bauwerke und den Ruinen der Gebäude, dem Zeugnis der Münzen, den Monumenten aus Bronze, Blei, Stein und Ziegel; gesammelt und durch das Zeugnis der antiken Schriftsteller bestätigt, von Pirro Ligorio in dieser Karte zurückgewonnen und beschrieben, nach den 14 Regionen, in die Kaiser Augustus die Stadt aufgeteilt hat.«)

32 Lafréri, Antoine: *Speculum Romanae Magnificentiae, omnia fere quaecunq(ue) in urbe monumenta extant, partim iuxta antiquam, partim iuxta hodiernam formam accuratiss(ime) delineata repraesentans. Accesserunt non paucae, tum antiquarum, tum modernarum rerum Urbis figurae nunquam antehac aeditae.*– Die Titelseite wurde zwischen 1573–1577 von Étienne Dupérac entworfen: Hülsen, Christian: Das *Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri. In: *Collectanea variae*

geben (*Abb. 49*). Das damit verbundene Gedicht fordert den Leser auf, aus den begrabenen Monumenten zu erkennen, wie groß die Majestät Roms einst war.³³ Als Monumente gelten hier nicht nur die Siegesdenkmäler der Imperatoren und die Grabbauten der »*huomini illustri*«, sondern alle materiellen Relikte, die an die einstige Größe Roms erinnern.

In der Folge wird das Wort *Monumente* immer wieder als Sammelbegriff für antike Artefakte aller Art verwendet und taucht – etwa im Titel von Sammlungskatalogen – regelmäßig auf.³⁴ Johann Joachim Winckelmann nannte sein letztes Werk, das der Erläuterung wenig bekannter antiker Werke galt, *Monumenti antichi inediti*.³⁵ Zu den Monumenten zählt er ausdrücklich Statuen, Reliefs, Gemmen und Malereien. Sie interessieren ihn entweder wegen des Inhalts oder aber wegen der künstlerischen Qualität der Darstellungen.³⁶ Als das Instituto di Corrispondenza Archeologica in Rom, aus dem das Deutsche Archäologische Institut hervorgehen sollte, unmittelbar nach seiner Gründung 1829 mehrere Publikations-

doctrinae Leoni S. Olschki bibliopolae Florentino sexagenario. München 1921, 121–170 bes. 132.– Heenes 2003, 79–81.

33 »*Roma tenet propriis monumenta sepulta ruinis / plurima, qua profert hic rediviva liber. / Hunc igitur lector scrutare benigne, docebit / Urbis maiestas pristina quanta fuit.*« (Sinngemäß etwa: »Rom besitzt in den eigenen Ruinen sehr viele begrabene Monumente, die dieses Buch erneuert und bekannt macht. Daher erforsch' es, gewogener Leser: Es wird lehren, wie groß die frühere Majestät der Stadt einst war.«)

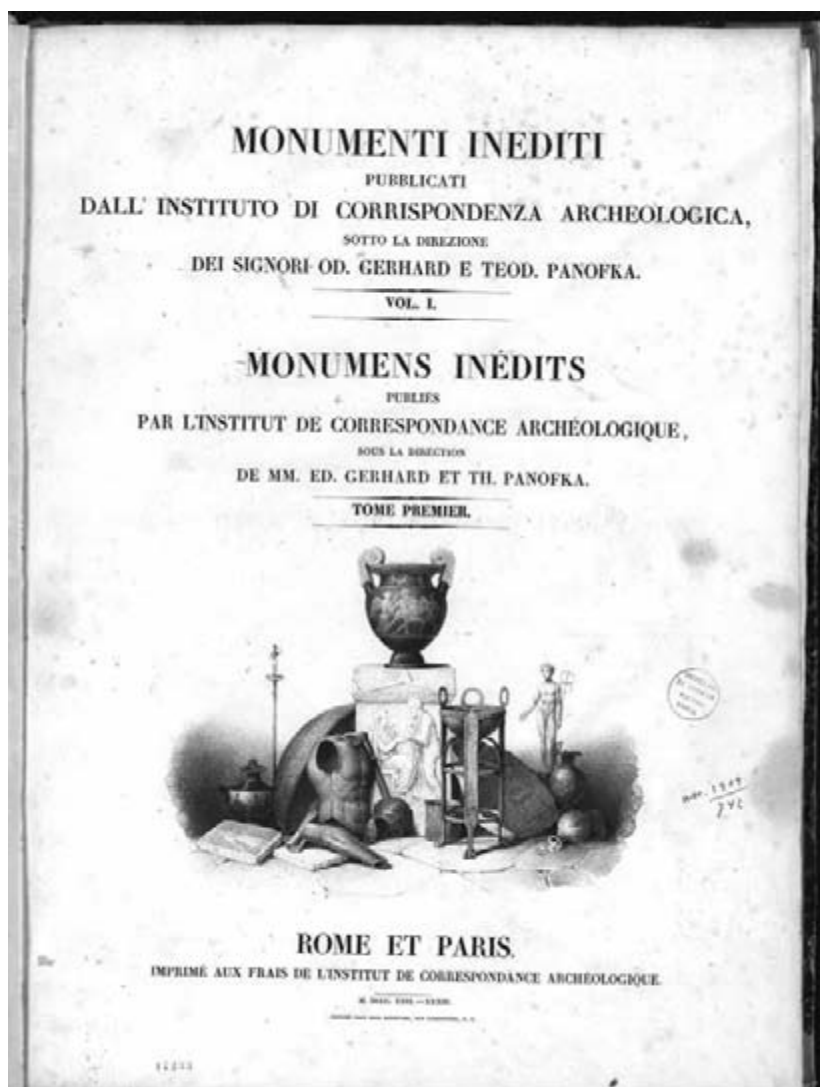
34 So z. B. Bartoli, Pietro Santi: *Romanae magnitudinis monumenta*. Rom 1699.– Gorio, Antonio Francisco: *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt*. I. II: *Gemmae antiquae*. 1731–1732. III *Statuae antiquae deorum et virorum illustrium*. 1734.– Venuti, Ridolfino / Amaduzzi, Giovanni Christophoro: *Vetera monumenta quae in hortis Caelimontanis et in aedibus Matthaeorum adservantur*. Rom. Volumen I *statuas comprehens*. 1779; Volumen II *continens protomas, hermas clypeos et anaglypha*. 1776; Volumen III *continens anaglypha, sarcophagos et inscriptiones*. 1778.– Vgl. auch Schnapp 2009, 149 (Frontispiz zu Hubert Goltzius, *Romanae et graecae antiquitatis monumenta e priscis numismatibus eruta*, 1685). 158–159 (E. J. von Westphalen, *Monumenta inedita rerum germanicarum*, 1739). 173 (Frontispiz zu Ole Worm, *Danicorum monumentorum libri sex*, 1643). 210 und 213 (Zeichnungen zum Manuskript von John Aubrey, *Monumenta Britannica*, 1670).

35 Winckelmann, Giovanni (= Johann Joachim): *Monumenti antichi inediti*. Rom 1767. I–II.

36 Winckelmann a. O. I, S. XVI: »Quanto ai monumenti da me publicati, e che consistono in statue, in bassirilievi di marmo e di terra cotta, in gemme ed in pitture antiche ...« ... »Or questi monumenti possono considerarsi da una parte per l' argomento in essi figurato, e dall' altra per l' arte con cui sono stati disegnati.«



49 Antoine Lafreri, Speculum Romanae Magnificentiae; Titelseite.



50 Monumenti inediti; herausgegeben vom Instituto di Corrispondenza Archeologica; Titelseite.

organe einrichtete, erhielt eines den Titel von Winckelmanns Schrift: Die *Monumenti inediti* legten jene unbekannten archäologischen Objekte in Abbildungen vor, die in den *Annali dell' Istituto* besprochen wurden. Der Kupferstich auf der Titelseite des ersten Bandes führt ein breites Spektrum archäologischer Funde vor Augen: eine Statuette, eine bemalte

Platte, ein Grabrelief, bemalte, reliefierte und undekorierte Gefäße, Geräte und Waffen aus Bronze, eine Inschrift und Münzen (*Abb. 50*). Bis heute führen zahlreiche archäologische Publikationsreihen den Begriff »*Monumenta*«, »*monumenti*« oder »*monuments*« in ihrem Titel, als Oberbegriff für die materiellen Gegenstände des Faches. Johann Joachim Winckelmann verwendet synonym dazu die deutsche Nachbildung *Denkmal*,³⁷ die etwa von Kant und Goethe übernommen worden ist und in der Archäologie ebenfalls bis heute benutzt wird. Eduard Gerhard (1795–1867), der Archäologie als »monumentale Philologie« definierte,³⁸ prägte den programmatischen Leitspruch des Faches: »*Monumentorum artis, qui unum vidit, nullum vidit, qui milia vidit, unum vidit*«, »wer ein einziges Kunstwerk gesehen hat, hat keines gesehen; wer tausend gesehen hat, hat eines gesehen«.³⁹ In der Praxis führte dies zur systematischen und bis heute fortgesetzten Sammlung und Aufarbeitung zahlreicher Materialgruppen.⁴⁰ Die ursprüngliche Bedeutung von *monumentum* als »Erinnerungszeichen« trat dabei in den Hintergrund, auch wenn sie in Verbindungen wie *Grabmonument* oder *Siegesmonument* weiter gültig geblieben ist.

37 Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch 2. Leipzig 1856, 941–942. Online-Version vom 01.12.2015: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GDo1569>.

38 Rößler, Detlef: Eduard Gerhard »Monumentale Philologie«. In: Wrede, Henning: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1795–1867 zu seinem 200. Geburtstag. Berlin 1997, 55–61.

39 Stark 1880, 269: »Der von *Ed. Gerhard* im J(ahre) 1832 aufgestellte Grundsatz: *monumentorum artis qui vidit unum, vidit nullum; qui millia vidit, unum vidit* ist in seiner vollen Bedeutung heutzutage anerkannt. Gleichzeitig hatte Graf *Clarac* den 1820 entworfenen Plan einer genauen und handlichen Publikation des Musée du Louvre zu dem gewaltigen Umfang einer möglichst authentischen Darstellung aller antiken Sculpturüberreste der europäischen Museen ausgedehnt und durch dieses von *Alfred Maury* vollendete Werk eine praktische Illustration zu jenem Grundsatz gegeben«. Dazu unten S. 359–364.

40 Dazu unten S. 130–132.

3. VORARBEITEN

3.1 ›MATERIAL TURN‹ SEIT 1540: KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE ALS MORPHOMATISCHE WISSEN- SCHAFT

Seit es eine intellektuelle Beschäftigung mit der Antike gibt, ist ihre materielle Hinterlassenschaft als Ausdruck und als Ausformung von religiösen, sozialen und politischen Vorstellungen aufgefasst worden. So galten die antiken Idealstatuen, wo sie sichtbar geblieben waren, im Mittelalter als Manifestation des heidnischen Götzenglaubens. Durch ihre lebensnahe Gestaltung und ihre dreidimensionale Präsenz weckten sie Befürchtungen, sie könnten durch dämonische Mächte belebt werden und damit die christliche Religion gefährden, mit schwerwiegenden politischen und sozialen Folgen. In einer solchen Perspektive markierten die Zerstörung der antiken Statuen und die Präsentation ihrer Trümmer den Triumph der christlichen Heilsgeschichte.¹ Zugleich boten antike Ruinen und Inschriften im gesamten Gebiet des einstigen Imperium Romanum Anregungen, eigene Vorstellungen von der lokalen Geschichte zu entwickeln, zu präzisieren oder zu verfestigen.² So lasen mittelalterliche Kleriker in Köln spätantike Grabinschriften als Zeugnis für das Martyrium der 11.000 Jungfrauen und ihrer Begleiter. Der um 500 n. Chr. geschaffene Grabstein eines Mädchens (*Abb. 51*) führte nach seiner Auffindung im 10. Jahrhundert dazu, dass die Anführerin der Märtyrinnen den Namen Ursula erhielt; auch der Name ihres Bräutigams Aetherius wurde aus einer wiederentdeckten Inschrift gewonnen.

¹ Hier S. 90–96.– Myrup Kristensen 2013.

² Schnapp 2009.



51 Spätantike Grabinschrift einer *innocis virgo* namens Ursula, H. 15,5 cm. Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv.-Nr. 29,313.

Weitere Jungfrauen und ihre frommen Gefährten ließen sich durch die visionäre Ergänzung römischer Epitaphien identifizieren.³ Damit wurde die christliche Legende durch vorzeigbare Monumente beglaubigt, durch die Auffindung neuer Namen zugleich konkretisiert und erweitert.

Andere Skulpturen galten als Darstellungen mächtiger Herrscher, wie die Reiterstatue vor dem Lateran⁴ (*Abb. 174*) oder die überlebensgroße Panzerstatue auf dem Kapitol (*Abb. 245*).⁵ In Béziers wurde eine überlebensgroße römische Hüftmantelstatue, die spätestens seit dem 14. Jahrhundert öffentlich aufgestellt war, unter den wechselnden Namen *Peire Pesue*, *P. Pehuc*, *P. Pezuc* und *Pépézuc* zum Gegenstand lokaler Legenden.⁶ Für die Antiquare der frühen Neuzeit verkörperten und veranschaulichten antike Statuen und Büsten die Geschichte der Griechen und Römer, wie sie in den historischen Berichten überliefert war.⁷

3 Galsterer, Brigitte / Galsterer, Hartmut: Die römischen Steininschriften aus Köln, IKöln². Mainz 2010, 509 Nr. 758; 513–514 Nr. 767.–. Schmitz, Winfried: Die spätantiken und frühmittelalterlichen Grabinschriften in Köln (4.–7. Jahrhundert n. Chr.), Kölner Jahrbuch 28, 1995, 709–715. 761–768.– Ders.: Mittelalterliche Ausgrabungen auf dem *ager Ursulanus* in Köln. Antike Inschriften im Licht mittelalterlicher Märtyrerverehrung. In: Boschung/Wittekind 2008, 217–236.

4 Boschung, Dietrich: Fragmentierung und Persistenz: Antike Statuen im Mittelalter. In: Boschung/Wittekind 2008, 335–339.

5 Boschung 2014a, 154–156.

6 Wiegartz 2004 bes. 132–134 mit der weiteren Lit.– Rosso, Emmanuelle: L'Image de l'empereur en Gaule romaine. Paris 2006, 359–360 Nr. 129.

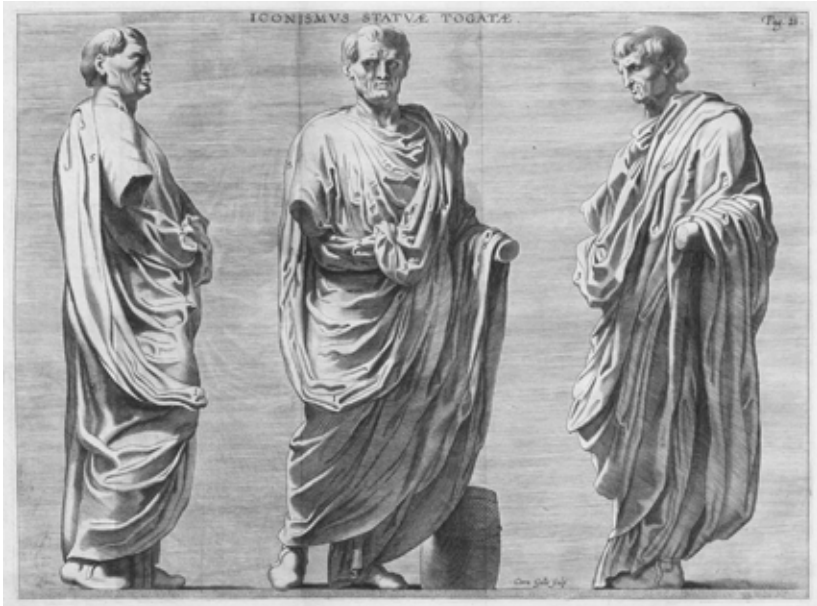
7 Fittschen, Klaus: Die zwölf suetonischen Kaiser in den Büstengalerien der Renaissance und des Barock. In: Boschung/Vorster 2014, 201–222. Hier S. 326–340.

Wenn seit Pirro Ligorio die materielle Hinterlassenschaft der Antike als Zeugnis der Geschichte Roms gleichwertig neben den literarischen Quellen berücksichtigt wird (S. 118–120), so entspricht das dem Programm der Accademia Vitruviana, wie es Claudio Tomei in einem Brief von 1542 darlegt. Es sah zum einen die Übersetzung und Kommentierung des Vitruv-Textes vor, zudem seine Erschließung durch Glossare und seine Erläuterung durch Zeichnungen. Die Studien zu Vitruv sollten aber konsequent mit einer umfassenden Erschließung der antiken Materialien verbunden werden, der Ruinen, Sarkophage, Statuen, Reliefs, Bauornamentik, Geräte, Inschriften, Münzen, Malereien und Maschinen.⁸ Tomei hatte dafür einen Zeitraum von drei Jahren veranschlagt, in Wirklichkeit aber eine Forschungsperspektive entwickelt, die bis heute fruchtbar geblieben ist.

Weniger ambitioniert, aber in Einzelfragen durchaus erfolgreich, waren die Arbeiten von Philipp Rubens. Er empfahl im frühen 17. Jahrhundert neben den antiken Schriftstellern auch das Studium der »Münzen, Inschriften und anderen antiken Monumente«, um zu einem besseren Verständnis des Altertums zu gelangen. So löst er eine umstrittene Frage zur Form der römischen Toga, indem er eine antike Statue mit diesem Gewand abbildet (*Abb. 52*): »*ecce togae recentioris cum sinibus exemplum*«; »siehe ein Beispiel der späteren Toga mit den Bäuschen«. ⁹ Bereits eine Generation früher war eine 1580 entworfene Re-

8 Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette. Venedig 1547, 81–85 (Nachdruck Neapel 1829, 247–261). Zum Programm und seinen Ergebnissen: Kulawik, Bernd: Wissenschaftliche Begriffsbildung im Kreis der Accademia della Virtù in Rom um 1550. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 38, 2015, 140–152 bes. 142 (zu Pirro Ligorio und Onofrio Panvinio) sowie 147–149.– Dazu auch Daly Davis, Margaret: Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek. Wiesbaden 1994, 11–18.– Dies.: Zum Codex Coburgensis. Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini. In: Harprath, Richard / Wrede, Henning (Hrsg.): Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Mainz 1989, 185–199.– Wrede, Henning: Die Opera de' pili von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus. Zur Geschichte von Sarkophagforschung, Hermeneutik und Klassischer Archäologie, JdI 104, 1989, 373–414.

9 Rubens, Philipp: Electorum libri duo. Antwerpen 1608, 20–21 unter dem Titel *Quod sinus togae. Quintilianus illustratus*: »*Incredibile est, quantum ad pleniorē antiquitatis notitiā valeat observatio numorum, lapidum, aliorūque veterum monumentorum.*« Zur Erläuterung der bei Quintilian erwähnten Gewandform bildet Rubens eine Togastatue ab: »*ego per imagines interpretes id praestare conabor. Et, ut promissa representem, ecce togae recentioris cum sinibus exemplum.*« Auch an anderer



52 Philipp Rubens, *Electorum libri duo*. Antwerpen 1608, 21. Abbildung einer Statue zur Erklärung der römischen Toga.

konstruktion antiker Opferrituale (*Abb. 53*) dadurch beglaubigt worden, dass sie auf die antiken Monumente (gemeint sind hier insbesondere Münzbilder und Reliefs) zurückgeführt wurde: »*Antiquorum sacrificandi ritus, ex vetustis monumentis accurate expressus*«, »Opferritus der Antike, aus den alten Denkmälern genau anschaulich gemacht«.¹⁰

Es dürften solche Ergebnisse gewesen sein, die nach der Mitte des 17. Jahrhunderts Jacob Spon inspirierten, das System einer »*Archaeologia sive Archaeographia*« zu entwerfen.¹¹ Sie sollte sich der Kenntnis (*notitia*)

Stelle argumentiert er »*ex lapidibus*«. Herklotz, Ingo: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. München 1999, 233.

10 Kupferstich mit der Jahreszahl 1580 nach Angaben des Onofrio Panvinio (1530–1568). Postum publiziert in Panvinus, Onofrius: *De ludis circensibus. De triumphis*. Venedig 1580.– Vgl. Fless, Friederike: Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung. Mainz 1995, 13 Taf. 1.– Herklotz a. O. 222 Abb. 61.

11 Spon, Jacob: *Praefatio*. In: Jacob Spon, *Miscellanea eruditae antiquitatis: sive Supplementi Gruteriani Liber primus*. In quo eruditiora & intellectu difficiliora



53 Onofrius Panvinus, *De ludis circensibus. De triumphis*. Venedig 1580. Rekonstruktion antiker Opferrituale aus den Monumenten.

und der Erläuterung (*declaratio*) der antiken Monumente widmen, mit denen die Menschen der Antike in ihrer Zeit Religion, Geschichte, Politik, Wissenschaft und Kunst voranbringen und für die Nachwelt überliefern wollten.¹² Spon sah eine Aufteilung in acht Disziplinen vor, von denen jede eine bestimmte Gattung antiker Monumente untersuchen sollte: Münzen, Inschriften und Architektur; Bildwerke wie Statuen, Malerei und Mosaiken; Gemmen, Reliefwerke, Manuskripte sowie endlich In-

marmora à Grutero omissa enodantur; statuis; gemmis; nummis & toreumatis illustrantur. Frankfurt/Venedig 1679 = Daly Davis, Margaret: Jacob Spon ›Archaeologia‹: Eine Systematik für die Antikenforschung, FONTES 38, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/790/> S. 34–36.– Dazu etwa Schade, Kathrin: Antiquitates – Archaiologia – Archäologie. In: Broch/Lang 2012, 30–56 bes. 40–46.

12 Spon a.O.: »*ARCHAEOGRAPHIA est declaratio sive notitia antiquorum monumentorum, quibus veteres, sui temporis religionem, historiam, politicam, aliásque tum artes tum scientias propagare, posterisque tradere studuerunt.*«

strumente und Geräte aller Art.¹³ Diese Systematik entspricht weitgehend dem von Claudio Tomei skizzierten Forschungsprojekt, bildet aber zugleich auch die zeitgenössischen Schwerpunkte antiquarischer Interessen ab.

Die Klassische Archäologie definiert sich heute als historisches und kulturwissenschaftliches Fach; sie beteiligt sich z. B. an Diskursanalyse, Mentalitäts- und Sozialgeschichte, Medienstudien, Genderforschung oder Postcolonial Studies.¹⁴ Ihr Beitrag zu diesen und anderen Forschungsgebieten der Kulturwissenschaften ist aus zwei Gründen wichtig. Zum einen ist die Antike, die sie untersucht, eine abgeschlossene und durch viele Quellengattungen gut bezeugte Epoche, die zugleich prägend auf spätere Perioden eingewirkt hat, nicht nur in Europa, sondern unmittelbar auch im nördlichen Afrika und in weiten Teilen Asiens, indirekt in nahezu allen Regionen der Welt. Das macht sie zu einem wichtigen Referenzpunkt für kulturwissenschaftliche Untersuchungen. Zum anderen ist die Archäologie mit ihren unterschiedlichen Spezialisierungen jene Wissenschaft, die materielle Kultur als historische Quelle überhaupt erst erschließen kann; und vielleicht auch die einzige Wissenschaft, die materielle Kultur als historische Quelle tatsächlich ernst nimmt. Historische Quellen zu erschließen heisst, sie systematisch zu sammeln, sie kritisch zu sichten und zu ordnen, sie methodisch reflektiert zu befragen und zu interpretieren. Dazu bedient sich die Archäologie zunehmend naturwissenschaftlicher Methoden, die zuverlässige Daten liefern und subjektive Einschätzungen korrigieren können, so bei der Bestimmung von Materialien und bei der Ermittlung von Provenienzen.

SAMMELN UND ORDNEN

Als die Klassische Archäologie im 19. Jahrhundert an den deutschen Universitäten eingerichtet wurde, führte sie zwei ältere Traditionen fort, die in einem gewissen Spannungsverhältnis zueinander standen: Zum einen

13 Spon a. O.: *Numismatographia* (Münzkunde); *Epigrammatographia* (Inschriftenkunde); *Architectonographia* (Architekturgeschichte); *Iconographia* (Statuen und Bildwerke); *Glyptographia* (Gemmenkunde); *Toreumatographia* (Marmorreliefs); *Bibliographia* (Manuskripte); *Angeiographia* (Geräte).

14 Klassische Archäologie als Bildwissenschaft: Altekamp, Stefan: Archäologie. In: Günzel, Stefan / Mersch, Dieter (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Weimar 2014, 373–378.

die Griechenbegeisterung und die Statuenbewunderung Johann Joachim Winckelmanns, der die griechische Kunst als Maßstab aller früheren und späteren Epochen sah. Zum anderen aber den älteren Antiquarismus, der stark philologisch geprägt war, also primär von den antiken Texten ausging. Die Antiquare des 16., 17. und 18. Jahrhunderts hatten eine hohe Zahl antiker Objekte identifiziert und interpretiert, oft mit großem Scharfsinn und mit großer Gelehrsamkeit. Ihre seit dem 16. Jahrhundert zusammengetragenen und systematisch angelegten Materialsammlungen, die zu einem erheblichen Teil unpubliziert geblieben waren, boten nun einen wertvollen Ausgangspunkt für die umfassende Erschließung archäologischer Monumente. Das Ziel war die systematische und möglichst vollständige Erfassung, Dokumentation und Vorlage. Die materialbezogenen Corpus-Arbeiten haben nicht nur organisatorische Gründe. Sie entsprechen auch der Einsicht, dass die Denkmälergruppen unterschiedlichen Bedingungen unterliegen und dementsprechend verschiedene Möglichkeiten eröffnen, dass sie auf unterschiedliche historische Bedürfnisse reagieren und dass sie – gerade in der serienweisen Herstellung – jeweils eigene Konventionen ausbilden. Das ermöglicht es, sie auch unter medialen Aspekten zu besprechen.¹⁵

Entscheidend geprägt wurde die Entwicklung des Faches im 19. Jahrhundert durch Eduard Gerhard, den führenden deutschen Archäologen der Jahre um 1830 (S.123). Er initiierte u. a. ein Corpus der etruskischen Spiegel, wobei es ihm weniger um die Spiegel selbst ging als um die figürlichen Zeichnungen, die sie tragen. Weitere Corpora wurden durch seine Schüler und Zeitgenossen gegründet, so ein Corpus der Römischen Sarkophagreliefs (Otto Jahn), der antiken Skulpturen (Conte de Clarac; Adolf Michaelis), der attischen Grabreliefs (Alexander Conze), der lateinischen und der griechischen Inschriften (Theodor Mommsen).¹⁶ Möglich wurden solche Materialsammlungen durch ein internationales Netzwerk, zu dessen Aufbau wiederum Eduard Gerhard entscheidend beigetragen hatte, etwa durch die Gründung des Instituto di Corrispondenza Archeologica in Rom. Bis heute ist die Material-

15 Engell, Lorenz / Siegert, Bernhard / Vogl, Joseph (Hrsg.): Medien der Antike. Weimar 2003.– von Hesberg, Henner (Hrsg.): Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung. Köln 2003.– Boschung/Eck 2006.– Dally u. a. 2014.

16 Michaelis, Adolph: Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen. Leipzig 1908, 75–77 zu den damaligen Corpusunternehmen des Deutschen Archäologischen Instituts.

erschließung durch Kataloge und corpusartige Zusammenstellungen eine zentrale Aufgabe der Klassischen Archäologie geblieben. Bei dieser materialorientierten Ausrichtung gilt es, die systematisch gesammelten Objekte sinnvoll nach Gattungen sowie nach thematischen, stilistischen bzw. typologischen Gruppen zu ordnen und sie in eine historische Abfolge zu bringen. Erst auf dieser Grundlage wird eine kulturwissenschaftliche Auswertung möglich.

BESCHREIBEN

»Form-Erkenntnis setzt Form-Beschreibung voraus«: Mit diesem Aphorismus bezeichnet Adolf Borbein die Notwendigkeit einer sprachlichen Erfassung der visuellen Merkmale von Artefakten für eine wissenschaftliche Analyse.¹⁷ Die Umsetzung in Sprache leistet eine begriffliche Klärung, sofern sie sich einer verbindlichen Terminologie bedient. Gleichzeitig bietet sie eine Anleitung zur Betrachtung eines Artefakts oder seiner bildlichen Wiedergabe. Zwar sind für die Archäologie auch Bildkataloge¹⁸ oder Listenwerke¹⁹, die ohne eigene Beschreibungen auskommen, wichtig und wirkungsvoll geworden. Aber letztlich implizieren auch ihre Ergebnisse – etwa Datierungen oder Künstlerzuschreibungen – sprachliche Formbeschreibungen, sofern sie begründbar sind. Eine solche Transkription von einem Medium in ein anderes bedeutet bekanntlich immer Selektion und Interpretation, wobei unvermeidlich subjektive Urteile einfließen. Das wird bereits bei antiken Beschreibungen von Bildwerken offensichtlich, etwa bei dem Epigramm des Poseidipp, das die Kairos-Statue des Lysipp in einer selektiven und suggestiven Weise beschreibt, zugleich eine eigene Interpretation gibt und gerade dadurch überaus wirkmächtig geworden ist (S. 183–186). Im Anschluss an die antike Ekphrasis ist insbesondere die Beschreibung von Statuen im 18. Jahrhundert – etwa bei Johann Joachim Winckelmann²⁰ und bei

17 Borbein, Adolf H.: Formanalyse. In: Borbein, Adolf H. / Hölscher, Tonio / Zanker, Paul (Hrsg.): *Klassische Archäologie. Eine Einführung*. Berlin 2000, 116.

18 Etwa Andreae, Bernhard u. a.: *Bildkataloge der Skulpturen des Vatikanischen Museum*. Museo Chiaramonti 1–3. Berlin/New York 1995.

19 Etwa Beazley, John D.: *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford 1956.– Ders., *Attic Red-Figure Vase-Painters I–III*. 2. Auflage Oxford 1963.

20 Zeller, Hans: *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*. Zürich 1955.

Wilhelm Heinse²¹ – zu einer Kunstform geworden, die zwischen Wissenschaft und Literatur vermittelt.²²

Archäologische Beschreibungen sind stets Teil einer argumentativen Gesamtstrategie. Sie sollen Vergleiche ermöglichen und plausibel machen, um damit Ergänzungen und Interpretationen, Datierungen, Zuschreibungen und Kontexte zu begründen. Als Texte operieren sie rhetorisch, teils mit Evidenzen wie dem Verweis auf Fundberichte und Illustrationen, teils gestützt auf fachliche Autoritäten, mit logischen Schlüssen und suggestiven Behauptungen.

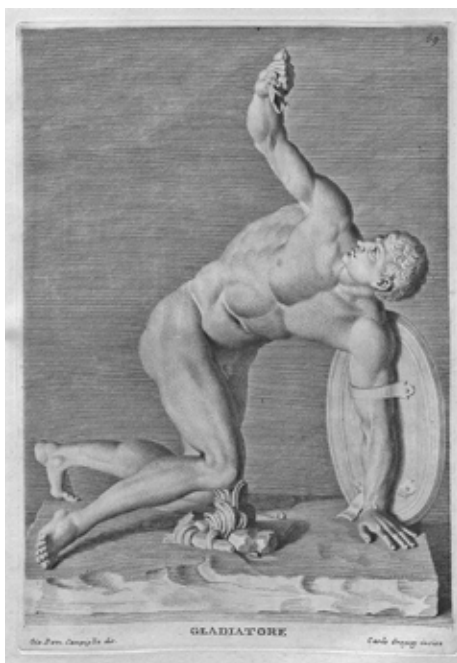
VERGLEICHEN

Für eine nachvollziehbare Einordnung und Auswertung der archäologischen Objekte ist der Vergleich als Verfahren zur Evidenzierung von Differenz einerseits und Übereinstimmung auf der anderen Seite eine unmittelbare Voraussetzung.²³ Das gilt bereits für Fragen der Rekonstruktion und Ergänzung einzelner Artefakte. Nur wenn sich durch den Vergleich zeigt, dass ein Fragment mit einem vollständig erhaltenen Stück in den gemeinsam überlieferten Partien so eng übereinstimmt, dass beide auf die gleiche Form (oder auf das gleiche Vorbild) zurückgehen müssen, so können auch die verlorenen Teile des Fragments nach der vollständigen Figur ergänzt werden. Das zeigen exemplarisch die Restaurierungen des 18. Jahrhunderts an drei antiken männlichen Torsen, die als gestürzter Krieger (*Abb. 54*), Diomedes mit dem Palladion (*Abb. 55*) und als Endymion (*Abb. 56a–b*) ergänzt worden sind. Die Ergänzer hatten sich bemüht, aus den ablesbaren komplizierten Bewegungsmotiven die Statue zu rekonstruieren, sind aber zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangt. Erst ein 1781 gefundenes vollständiges Exemplar (*Abb. 7*) ließ erkennen, dass die ergänzten Torsen von Kopien nach der gleichen Vorlage stammen müssen, die mit dem literarisch bezeugten

21 Kansteiner, Sascha: Heinses Umgang mit antiker Skulptur. In: Bernauer, Markus / Müller, Norbert (Hrsg.): Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus. Göttingen 2007, 208–231.

22 Broch/Lang 2012.

23 Cardarelli, Andrea / Pulini, Ilaria: Il metodo comparativo e l'origine dei musei preistorico-etnografici in Europa, *Dialoghi di Archeologia*, Terza serie 4, 1986, 71–89.



54 Torso des myronischen Diskobol, im 18. Jahrhundert als Gladiator ergänzt. Rom, Kapitolinische Museen Inv.-Nr. 241.- Aus G. G. Bottari, *Museum Capitolinum* III 1755 Taf. 69.



55 Torso des myronischen Diskobol, als Diomedes ergänzt. Einst Sammlung Lansdowne. Zeichnung von Ch. Townley (London, Br. Mus.)

Diskobol des Myron identifiziert werden konnte.²⁴ Das ermöglichte nun auch eine sichere Deutung und Rekonstruktion der Torsen als Diskuswerfer. In ähnlicher Weise konnte Giorgos Despinis zeigen, dass die im 19. Jahrhundert in Rhamnus gefundenen Fragmente der Kultstatue aus dem Nemesisstempel mit einem Figurentypus zusammenpassen, der in mehreren römischen Kopien überliefert ist (*Abb. 11–12*). Damit ist eine zuverlässige Vorstellung gewonnen, wie die Nemesis von Rhamnus, ein gefeiertes Werk des Bildhauers Agorakritos aus dem späteren 5. Jahrhundert v. Chr., ausgesehen hat (S. 59–61).

24 Howard, Seymour: *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique*. Wien 1990, 70–77. (zuerst in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25/3-4, 1962, 330–334).– Vgl. dazu Kansteiner, Sascha (Hrsg.): *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*. Berlin 2013.– Zum Diskobol des Myron s. o. S. 42–43 mit *Abb. 7*.



56a-b Torso des myronischen Diskobol. Florenz, Uffizien Inv. 212. Im 17. Jh. als Endymion ergänzt, der zu Luna aufblickt; im späteren 18. Jh. als Sohn der Niobe gedeutet und neu restauriert. **a** nach A. F. Gori, *Museum Florentinum* III 1734 Taf. XXI; mit den älteren Ergänzungen.

Ebenso wichtig ist systematisches Vergleichen für Werkstattzuweisungen und die Klärung von Provenienzen, Funktion und Bedeutung,²⁵ aber auch, um Gattungen gegeneinander abzusetzen und Materialcorpora zu konstituieren, um innerhalb von Gattungen typologische Untergruppen zu bilden und zeitliche Abfolgen zu bestimmen. Das ist unproblematisch, wenn es um den Vergleich von messbaren Größen, Materialien und technischen Besonderheiten geht. So bietet es keine Schwierigkeiten, Münzen von Marmorreliefs oder von Gemmen zu unterscheiden. Anspruchsvoller ist der Vergleich plastischer Elemente. Hier gilt es zunächst darzustellen, was überhaupt ver-

25 Zimmermann, Konrad: Parallele, Analogie, Vergleich. Gewinn und Grenzen ihrer Anwendung in der Klassischen Archäologie. In: Irmscher, Johannes (Hrsg.): Vergleich und Analogieschluss in den Altertumswissenschaften. Rostock 1988, 46–50.

glichen werden soll. Das ist verhältnismäßig einfach, wenn es sich um Formen handelt, die linear wiederzugeben sind, wie etwa das System von Gewandmotiven, von Gesichtsfalten oder von klar artikulierten Haarlocken. Sie lassen sich zeichnerisch umsetzen und damit eindeutig festlegen. Schwieriger ist es bei dreidimensionalen Formen ohne lineare Begrenzung, überhaupt eine sichere Grundlage für Vergleiche herzustellen. Hier eröffnet sich ein weites Feld subjektiver Einschätzungen und suggestiver Formulierungen, aus denen nicht selten das Postulat von Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit resultiert,²⁶ das dann den Ausgangspunkt der weiteren Argumentation bildet.

Am besten gelingt ein Vergleich plastischer Objekte, wenn sie sich unmittelbar nebeneinander stellen lassen. Einen Ersatz dafür bieten Gipsabgüsse, die dreidimensionale Formen getreu wiedergeben können. Die archäologischen Institute haben daher seit dem 19. Jahrhundert umfangreiche Abguss-sammlungen aufgebaut, in denen sich Gipskopien für Vergleiche zusammenstellen lassen. Als weitere Möglichkeiten bleiben photographische Verfahren, wobei unterschiedliche Beleuchtung und unterschiedliche Blickwinkel oft hinderlich sind.²⁷ Zuverlässiger scheinen inzwischen Methoden der digitalen dreidimensionalen Erfassung von Objekten und der Mustererkennung, die bisherige sprachlich basierte Verfahren des Vergleichs ergänzen und objektivieren können.²⁸

26 Vgl. dazu etwa Endres, Johannes: Unähnliche Ähnlichkeit. Zu Analogie, Metapher und Verwandtschaft. In: Gaier, Martin / Kohl, Jeanette / Saviello, Alberto: *Similitudo*. München 2012, 27–56.

27 Zur archäologischen Diskussion um das richtige Photographieren vgl. z. B.: Alexandridis, Annetta / Heilmeyer, Wolf-Dieter: *Archäologie der Photographie. Bilder aus der Photothek der Antikensammlungen Berlin*. Mainz 2004. – Harder, Matthias: Walter Hege und Herbert List. Griechische Tempelarchitektur in photographischer Inszenierung. Berlin 2003, 48–68. 86. – Fittschen, Klaus: Über das Photographieren römischer Porträts, *Archäologischer Anzeiger*, 1974, 484–494.

28 Scheduling, Paul / Remmy, Michael: Medium 3-D-Modell. Ein archäologisches Dokumentationsmedium der Zukunft? In: Dies. (Hrsg.): *Antike Plastik 5.0://, 50 Jahre Forschungsarchiv für Antike Plastik in Köln*. Münster 2014, 212–221.

3.2 ARCHÄOLOGIE UND MORPHOMATA

Das Konzept des Internationalen Kollegs Morphomata (Kap. I.1) ist seit 2009 durch zahlreiche Fallstudien erprobt worden, die entweder von den Altertumswissenschaften und den materialorientierten Fächern ausgingen oder aber von den Literaturwissenschaften¹ und der Moderne, in allen Fällen aber in einer interdisziplinären Perspektive konzipiert waren. Wenngleich die Ergebnisse in einzelnen Bänden publiziert sind, soll hier das bisherige Vorgehen aus der Sicht der Klassischen Archäologie in knapper Form dargelegt werden.

Gerade dieses Fach bietet umfangreiche Vorarbeiten, die sich für einen morphomatischen Ansatz nutzen lassen. Es beschäftigt sich mit Artefakten unterschiedlichster Art und hat zu ihrer Bestimmung und Interpretation ein breites methodisches Instrumentarium entwickelt, dessen Beherrschung für jede Untersuchung zur materiellen Kultur der Antike unentbehrlich ist. Der ständige Austausch mit den historischen Disziplinen, mit Ur- und Frühgeschichte und anderen archäologischen Spezialisierungen wie Ägyptologie, Altorientalistik und Altamerikanistik, mit den Philologien und Kunstwissenschaften, mit Geographie und Geologie, in den letzten Jahrzehnten zudem verstärkt mit weiteren Natur- und Informationswissenschaften, hat dazu geführt, dass Klassische Archäologie seit jeher interdisziplinär und vielsprachig ausgerichtet, zudem international vernetzt ist. Dazu kommen einschlägige, umfangreiche und vielseitige Vorarbeiten des Faches selbst. So sind Produktionsvorgänge, die für die Genese der Artefakte aufschlussreich werden, eingehend und oft in Zusammenarbeit mit Naturwissenschaften untersucht worden. Ebenso sind mediale Aspekte der antiken Bildwerke und Objekte seit langem Gegenstand der Untersuchungen, etwa wenn es um die Bedeutung von Formaten, die Leistungsfähigkeit und Bedingungen einzelner Gattungen oder um Aufstellungskontexte und Rezeptionsphänome geht. Und endlich sind Wirkmacht und Nachleben antiker Artefakte ein zentrales Feld archäologischer Forschungen.

¹ Dazu vgl. etwa: Blamberger 2011.– Roussel 2012.– Blamberger 2013.– Blamberger/Goth 2013.– Ohashi/Roussel 2013.– Voßkamp/Blamberger/Roussel 2013.– Kapriev/Roussel/Tchalakov 2014.– Meine u. a. 2014.– Berressem/Blamberger/Goth 2015.– Blamberger u. a. 2015.– Breuer u. a. 2015.– Kakar/Blamberger 2015.– Hochkirchen/Scheige/Söffner 2015.– Söffner 2015.

Eine morphomatische Studie kann somit zahlreiche archäologische Vorarbeiten aufnehmen und in eine neue Perspektive überführen, wie die Untersuchung zum Kairos zeigt.² Nach dem Muster der Kairos-Studie, die auf die Statue des Lysipp fokussiert ist und sie als Morphom, d. h. als Konkretisierung einer Zeitvorstellung in sinnlich wahrnehmbarer Form, auf ihre Genese, Medialität und Dynamik untersucht, ließen sich weitere Artefakte morphomatisch untersuchen, so die Figurenkonstellation der römischen Jahreszeitengenien (Boschung 2013b) und die Anordnung von Maya-Tempeln (von Schwerin 2011) als Morphome von Zeitvorstellungen; die Gestirnsgottheiten im Ostgiebel des Parthenon für kosmologische Auffassungen (Boschung 2014c); der homerische Schiffskatalog (Nünlist 2013) oder römische Straßenverzeichnisse (Kolb 2013) für geographische Kenntnisse; ein Reliefzyklus des Aktaion-Mythos als Morphom einer Todesvorstellung (Boschung 2015c); die Zeusstatue des Phidias in Olympia (Vlizos 2015) oder der Figurentypus der Mithras-Kultreliefs (Boschung 2015b) für religiöse Vorstellungen. In vielen Fällen wurden archäologische Fallstudien gezielt mit verwandten oder kontrastierenden Phänomenen verbunden, wobei zwei eng miteinander verflochtene Forschungsstränge verfolgt wurden. Ein erster Forschungsstrang ging von thematischen Bereichen aus; er bündelt Studien zu *Morphomen von ausgewählten Wissensbereichen* in unterschiedlichen Epochen, Kulturen und Medien. Dabei galt das Interesse auch dem Wissen über die Antike und der Frage, wie es in Literatur (Broch/Lang 2012.–Kocziszy/Lang 2013) und bildender Kunst der Neuzeit (Jachmann u. a. 2014), Moderne (Greub 2014) und Gegenwart (Boschung 2015a) aufgenommen und gestaltet worden ist. Untersucht wurden ebenso – mit Schwerpunkt in unterschiedlichen Epochen – Morphome von geographischem (Boschung/Greub/Hammerstaedt 2013), astronomischem (Neef/Sussman/Boschung 2014), philosophischem (Guo Yi/Josifovic/Lätzer-Lasar 2013) und somatischem (Boschung/Shapiro/Wascheck 2015) Wissen oder von politischen (Boschung/Hammerstaedt 2015.–Boschung/Danner/Radtke 2015), religiösen (Boschung/Schäfer 2015) und magischen (Boschung/Bremmer 2015) Vorstellungen. Zwei Bände beschäftigen sich mit Morphomen von Zeitvorstellungen in Süd- und Ostasien (Boschung/Wessels-Mevissen 2012) bzw. mit Auffassungen und Darstellungen der Jahreszeiten (Greub 2013). Ergänzt wird das im Gesamtprogramm des Internationalen Kollegs Morphomata durch die li-

2 Boschung 2011.– Boschung 2013a.– Hier S. 169–201.

teraturwissenschaftlichen Untersuchungen, in denen die pseudoaristotelischen *Problemata Physica XXX*¹ einerseits (Blamberger u. a. 2015), das Gedicht *De rerum natura* des Lukrez (Berressem/Blamberger/Goth 2015) andererseits als Ausformungen von Kreativitätsvorstellungen auf ihre Genealogie und ihre Nachwirkungen behandelt werden, während Thomas Manns *Tod in Venedig* als Morphom von Todesvorstellungen auf seine Entstehung und Medialität hin besprochen ist (Meine u. a. 2014).

Ein zweiter Forschungsstrang untersucht spezifische *Formen der Wissenskongretisierung*. Hier ist dargelegt, was einzelne Konkretisierungsformen für die Systematisierung und Weitergabe von Wissen leisten, z. B. wie sie Wissen formatieren und stabilisieren. Museumsbauten und Ausstellungskonzepte vollziehen Umbrüche der Wissensordnungen nach, akzentuieren und verstärken sie (Förster 2014). Auf andere Weise konkretisiert das Medium der dreidimensionalen Skulptur nicht nur religiöse Vorstellungen, sondern auch politische Konstellationen und Wissensordnungen in sinnlich wahrnehmbarer Form (Boschung/Vorster 2014). Diagramme können durch die Verbindung von Abstraktion und Visualisierung Wissen systematisieren, gleichzeitig aber wieder den Ausgangspunkt für Entwurfsmodelle bilden, die in den realisierten Bauten dreidimensional erlebbar werden (Boschung/Jachmann 2013). Graffiti spielen eine wichtige Rolle für die Aushandlung von Zugehörigkeit und Macht im urbanen Raum (Youkhana/Förster 2015), ebenso wie Rituale Vorstellungen von Macht und Herrschaft konkretisieren, indem sie Hierarchien herstellen, sichtbar machen und stabilisieren (Hölkeskamp/Boschung/Sode 2015). Auch Zitate formatieren Wissen und machen es – oft gerade durch die Verknappung – einprägsam und nachhaltig (Roussel 2012).

Ergänzt werden die beiden Forschungsstränge durch Untersuchungen zu allgemeinen und theoretischen Aspekten, etwa zu Formen der Artikulation im Hinblick auf die Genese kultureller Figurationen (Niklas/Roussel 2013); zu ihrer Wirkmacht (Boschung/Dohe 2013) und zum spannungsvollen Verhältnis von Formkonstanz und Bedeutungswandel (Boschung/Jäger 2014), ferner zum Konzept der Objektbiographie (Boschung/Kreuz/Kienlin 2015) und zur Wirkmacht erfundener Traditionen (Boschung/Busch/Versluys 2015).

II ARCHÄOLOGISCHE FALLSTUDIEN

1. ZEITVORSTELLUNGEN

1.1 TEMPORA ANNI: WIEDERKEHRENDE ZEITEN

HOREN UND GENIEN. JAHRESZEITEN IM WANDEL DER GESCHLECHTERROLLEN

Die Vorstellungen von den Eigenschaften der Jahreszeiten hat sich nicht in einem einzelnen wirkmächtigen Artefakt konkretisiert, sondern in einer grundsätzlich stabilen, in Einzelheiten aber flexiblen Konstellation von Figuren. Aus der Beobachtung einer zyklischen Abfolge von Naturphänomenen und Gestirnskonstellationen im Verlauf eines Sonnenjahres hatte zunächst die Unterscheidung und Benennung der Jahreszeiten resultiert.¹ In der *Ilias* Homers werden sie nicht nur einzeln erwähnt und durch Namen unterschieden, sondern sie erscheinen auch unter der Bezeichnung Ὡραι (Horai; »Jahreszeiten«) als Gruppe von weiblichen Gestalten, ohne dass ihre individuellen Namen und ihre Zahl angegeben werden. Gemeinsam hüten sie die Tore des Olympos, zweifellos wegen des Anklangs von Ὡραι an das Verb ὠρεῦω (oreúo, »wachen«); zudem kümmern sie sich um den Wagen der Hera.² Die beiden Vorstellungen, der Horai als Jahreszeiten und der Horai als Wächterinnen, stehen dabei unverbunden nebeneinander. Auch bei Hesiod wachen sie über das Tun der Menschen. In seiner *Theogonia*, die die Götter als mächtigen Familienverbund zeigen soll und ihre Verwandtschaften angibt, werden die Horai als Töchter des Zeus und der Themis eingeführt, während

1 Dazu S. 49–52.– Ferner Heckel, Hartwig: Jahreszeiten. In: DNP 5, 1998, 837–841.– Rudhardt, Jean: Thémis et les Horai. Recherches sur les divinités grecques de la justice et de la paix. Genf 1999.

2 Homer, *Ilias* V 749–50. VIII 393–394. 433–434. Bremmer, Jan N.: The Birth of the Seasons (Horai) in Archaic and Classical Greece. In: Greub 2013, 165–166.

Homer die Genealogie offen lässt. Auch ihre Zahl, Namen und die damit verbundenen Vorstellungen unterscheiden sich von den Homerischen Epen (S. 50–51). Wenn sich dort vier Bezeichnungen für Jahreszeiten finden, kennt Hesiod drei Horen, die Εὐνομία (Eunomía; etwa: »Gesetzlichkeit«), Δίκη (Díke; »Gerechtigkeit«) und Εἰρήνη (Eiréne; »Frieden«) heissen (Theogonia 901–903).³ Nach ihren Namen sind sie auch für eine gute und verlässliche soziale Ordnung zuständig,⁴ so dass sich in ihnen klimatische und soziale Gesetzmäßigkeiten unauflöslich verbinden. Diese Vorstellung ist – anders als bei Homer – nicht aus der Beobachtung der Auswirkungen auf Vegetation und Wetter gewonnen, sondern resultiert aus dem genealogischen System, in das die Horai als Töchter der Themis, d. h. der göttlich gesetzten Ordnung, eingegliedert sind. Bei Pindar bringen diese drei Schwestern Reichtum und wehren die Hybris ab.⁵ Im Unterschied dazu folgen andere Dichter den Vorgaben der homerischen Epen. So werden in den Chorliedern des Alkman von Sparta aus dem späten 7. Jahrhundert v. Chr. vier Jahreszeiten aufgezählt, deren Namen den bei Homer genannten entsprechen.⁶

Für Athen berichtet Pausanias, dass der Kult nur zwei Horen galt, deren Namen Θαλλώ (Thalló; etwa: »die Blühende«) und Καρπώ (Karpó; etwa: »die Fruchtbringende«) auf Frühling und Herbst verweisen und ihre Wirkung auf die Natur evozieren.⁷ Die unterschiedliche Zählung der Jahreszeiten zeigt, dass die Wahrnehmung der aufeinander folgenden Abschnitte des Jahres nicht naturgegeben ist, sondern kulturellen Prägungen unterliegt. Zwar sind ihr Wechsel sowie die dadurch bewirkten Folgen für Wetter und Vegetation unmittelbar sinnlich erlebbar.⁸

3 Rudhardt a. O. 97–160.

4 Machaira, Vassiliki: Horai. In: LIMC V 1990, 502–510.– Shapiro, Alan: Eni-autos. Time, Seasons, and the Cycle of Life in the Ancient Greek World. In: Blamberger/Boschung 2011, 199–220.– Bremmer a. O. 161–178.– Boschung 2013b, 179–200.

5 Pindar, Olympien 13,6–10.– Ähnlich im 1. Jahrhundert n. Chr. L. Annaeus Cornutus: Epidrome 29.–Hyginus, Fabulae 183 nennt (neben anderen) die bei Hesiod angeführten Namen der Horen, vermengt dabei aber Bezeichnungen für Tageszeiten mit denen für Jahreszeiten.

6 Page, D. L. (Hrsg.): Poetae Melici Graeci. Oxford 1962, Alkman 20: »σέρος« (bei Homer: »θέρως«), »χειμα« (Homer: »χειμών« oder »χειμα«), »ώπώρα« (Homer: »όπώρη«) und »εἴρη« (Homer: »εἶρη«, vgl. S. 50–51.

7 Pausanias IX 35,1–3.– Bremmer a. O. (wie Anm. 2) 176–177.

8 Simmer, Clemens: Warum vier Jahreszeiten? Die klimatologische Perspektive. In: Greub 2013, 49–55.

Aber diese Erfahrungen werden – vor allem aufgrund der geographischen Lage – unterschiedlich empfunden und systematisiert. So unterscheidet die mittelamerikanische Maya-Kultur Sommer und Winter als trockene und nasse Jahreszeiten.⁹ Die Athener betonten mit Thalló und Karpó nicht die klimatischen Extreme, sondern die Übergänge. Eine ähnliche Aufteilung in eine Zeit der Blüte und in eine Zeit der Reife prägt die traditionelle japanische Auffassung vom Ablauf des Jahres; sie wurde bereits im 3. Jahrhundert n. Chr. von chinesischen Betrachtern als auffällige Besonderheit wahrgenommen.¹⁰ Sie findet sich ähnlich im neubabylonischen Kalender, der durch die Äquinoktien in Frühjahr und Herbst geteilt ist.¹¹ Dagegen wurden im pharaonischen Ägypten seit dem Alten Reich drei männliche oder weibliche Personifikationen der Jahreszeiten dargestellt, die jeweils vier Monatszeichen halten und damit ihre gleichmäßige Dauer angeben.¹² Sie bezeichnen Nilschwemme, Aussaat und Kornernte, somit den Zyklus der Nahrungsproduktion. Die Festlegung auf vier Jahreszeiten, wie sie seit dem Hellenismus üblich ist, geht wohl auf das Bemühen um eine Synchronisierung mit den astronomischen Abläufen zurück, bei denen Äquinoktien und Sonnenwenden vier gleich lange Abschnitte des Jahres markieren. Ebenso mag die Analogie zu der entsprechenden Anzahl von Himmelsrichtungen, Elementen und Körpersäften entscheidend gewesen sein, die eine Deutung der Zahl Vier als Ausdruck der kosmischen Ordnung nahelegt.¹³

In der Kunst treten die Horai seit dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr. als Dreiergruppe, ohne Eigennamen und zunächst ohne signifikante Attribute auf, oft als Begleiterinnen des Dionysos (*Abb. 57a–b*),¹⁴ während sie in der Dichtung Aphrodite zugeordnet werden.¹⁵ Am Thron der Zeusstatue in Olympia standen, über dem Kopf des Gottes sichtbar, drei

⁹ von Schwerin 2011, 266.– Milbrath, Susan: Seasonal Imagery in Ancient Mexican Almanacs of the Dresden Codex and Codex Borgia. In: Greub 2013, 117–142.

¹⁰ Wittkamp, Robert. F.: Jahreszeiten und kulturelles Gedächtnis in Japan – Vom Man'yōshū. In: Greub 2013, 99–115 bes. 103.

¹¹ Bidmead, Juley: Season of Life: Ritual and Renewal in Ancient Mesopotamia. In: Greub 2013, 57–72.

¹² Quack, Joachim Friedrich: Zeit, Krise und Bewältigung: Ägyptische Zeiteinheiten, ihre Schutzgötter und deren bildliche Umsetzung. In: Greub 2013 bes. 74–85 mit *Abb. 2*.

¹³ Endres, Franz Carl / Schimmel, Annemarie: Das Mysterium der Zahl. Zahlen-symbolik im Kulturvergleich. Kreuzlingen / München 1984, 101–119.

¹⁴ Shapiro a. O. (wie Anm. 4) 202–207.

¹⁵ Bremmer a. O. (wie Anm. 2) 167–168.



57a-b Krater des Kleitias und Ergotimos, H. 66 cm. Florenz, Museo Archeologico Inv. Nr. 4209. **b** Ausschnitt, Götterprozession mit Dionysos und Horai.

Horen auf der einen Seite, drei Chariten auf der anderen (Pausanias V 11,7). Erst im Hellenismus, vielleicht zuerst im Festzug Ptolemaios' II., werden die einzelnen Horen durch Attribute voneinander unterschieden und dadurch jeweils mit einer bestimmten Jahreszeit identifiziert.¹⁶ Zusammen mit Dionysos erscheinen sie in einem Relieftypus, der durch Kopien aus der römischen Kaiserzeit überliefert wird, dessen Entwurf aber wohl aus hellenistischer Zeit stammt (*Abb. 58*).¹⁷ Hier führt der Weingott die vier Horen an, die durch ihre Attribute bestimmt und damit ikonographisch voneinander unterschieden sind. Die erste trägt in ihrem Gewandbausch Blüten, die zweite hält Kornähren hoch, während die dritte mit der linken Hand eine Weintraube präsentiert. Sie stellen somit Frühling, Sommer und Herbst dar. Am Schluss des Zuges läßt sich der Winter ergänzen. Alle Jahreszeiten sind in jungen Frauen personifiziert, obwohl das grammatikalische Geschlecht des Frühlings (τὸ ἔαρ) und des Sommer (τὸ θέρος) sächlich ist, das des Winter auch männlich sein kann

16 Cain, Hans-Ulrich: Werktage der Götter. In: Zimmer, Gerhard (Hrsg.): Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop. Wolnzach 2003 bes. 64.– Bremmer a. O. (wie Anm. 2) 177.

17 Zagdoun, Mary-Anne: La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-empire. Paris 1989, 122–126 *Abb. 144–146*.– Hackländer, Nele: Der archaistische Dionysos. Eine archäologische Untersuchung zur Bedeutung archaistischer Kunst in hellenistischer und römischer Zeit. Frankfurt a.M. 1996, 122–126.– Zu frühhellenistischen Horendarstellungen und ihrer Rezeption in der römischen Kaiserzeit Cain a. O. 63–70.



58 Relief mit Dionysos und den Horai, H. 32 cm. Paris, Louvre MA 968.

(ὁ χειμὼν). Darstellungen der vier Horen als weibliche Jahreszeitenpersonifikationen finden sich auf Mosaiken, aber auch in vielen anderen Gattungen, bis in die Spätantike.¹⁸

Nachdem die Jahreszeiten während sechs Jahrhunderten in Frauenfiguren verkörpert worden waren, schuf die Kunst der römischen Kaiserzeit eine männliche Version. Das hängt damit zusammen, dass das griechische Wort Ὁραὶ grammatikalisch weiblich, das lateinische Äquivalent *tempora anni* aber ein Neutrum ist, was eine Darstellung als Knaben oder Jünglinge ermöglichte.¹⁹ Die sprachliche Übertragung von einem griechischen Wort in einen lateinischen Ausdruck führte also wie im Falle der Übersetzung von Καὶρός zu *Occasio* zu einem Geschlechtswandel der Personifikationen (S. 187–188). Dieser bedeutete zugleich eine Verschiebung möglicher Assoziationen. Wenn die Horai als erwachsene junge Frauen gezeigt sind, so ist damit impliziert, dass sie Kinder empfangen, gebären, ernähren und aufziehen können, also selber

¹⁸ Abad Casal, Lorenzo: Horai/Horae. In: LIMC V 1990, 502–538.

¹⁹ Zu ähnlichen Folgen der Übersetzung von »καὶρός« mit »tempus« oder »ocasio« vgl. S. 188–191.

fruchtbar sind.²⁰ Zudem sind es nach antiker Auffassung die Frauen, die die Ernte verwahren,²¹ also die Gaben der Jahreszeiten fürsorglich aufbewahren und einteilen. Antike Ärzte vermuteten, dass der weibliche Körper ebenfalls dem Einfluss der Jahreszeiten unterliege, indem die Menstruation saisonal unterschiedlich verlaufe.²² Die männlichen Jahreszeiten dagegen sind entweder kindlich dargestellt, also selbst ein Ergebnis der Fruchtbarkeit. Das wird besonders betont, wenn sie als Sprößlinge der Gaïa oder Tellus (»Erde«) erscheinen.²³ Eine andere Gruppe von Jahreszeitenbildern zeigt sie als Jünglinge mit weich gestalteten Körperformen und erinnert damit an die *pueri molles*, an die Lustknaben homosexueller Römer.²⁴ Oft sind sie durch ihre Frisuren und durch Flügel an Eros angeglichen. So versprechen sie sinnlichen Genuss in allen Abschnitten des Jahres.

Während die Horen in den weitaus meisten Fällen vollständig bekleidet sind, erscheinen die männlichen Jahreszeiten – manchmal mit Ausnahme des Winters – nackt. Das früheste bekannte Beispiel findet sich an einem Rundaltar aus Rom, etwa zwischen 20 und 50 n. Chr. entstanden (Abb. 59a–d). Er stammt aus den kaiserlichen Gärten vor der Porta Collina; und auf diese idyllische Umgebung bezieht sich sein Reliefschmuck.²⁵ Zwischen Balustern stehen frontal ausgerichtet vier Knaben, die durch Flügel, Frisuren und kindliches Alter an Erosen er-

20 Entsprechende Vorstellungen finden sich etwa bei Schubert, Charlotte / Huttner, Ulrich (Hrsg.): *Frauenmedizin in der Antike*. Düsseldorf/Zürich 1999, 93–95 (Galen, *De usu partium* XIV 4). 129–135 (Soranos, *Gynaecia* I 34. 37–38).

21 Schubert/Huttner a. O. 31 (Xenophon, *Oikonomikos* VII 25).

22 Schubert/Huttner a. O. 165 (Soranos, *Gynaecia* I 22).

23 Abad Casal, Lorenzo in LIMC V 1990, 894–895 Nr. 35–40.– Vgl. hier S. 152–153. 316 zur Darstellung am Bogen von Thessaloniki.

24 Dazu etwa Kunze, Christian: Kontextwechsel. Zur Interpretation antiker Skulpturen in unterschiedlichen Aufstellungssituationen. In: Boschung/Vorster 2015, 55–91 bes. 72–76.– Zum kulturellen Umfeld: Zanker, Paul: *Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*. Berlin 1998.

25 Lorenz, Thuri: Römischer Rundaltar mit einem Fries von Jahreszeitenputten. In: Eckstein, Felix (Hrsg.): *Antike Plastik XIX*. Berlin 1988, 49–58 mit Abb. 1–15 Taf. 34–43.– Dräger, Olaf: *Religionem significare*. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor. Mainz 1994, 141. 265 Nr. 116.– Sinn, Friederike: Jahreszeitenputten aus der kaiserlichen Villa. In: Sinn, Ulrich / Wehgartner, Irma: *Begegnung mit der Antike. Zeugnisse aus vier Jahrtausenden mitelmeerischer Kultur im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*. Würzburg 2001, 160–161.– Maderna, Caterina in: Bol 2010, 97. 314–315 Abb. 147a–b.



59a-d Rundaltar mit Jahreszeitengenien (oben: Winter und Frühling; unten: Sommer und Herbst) aus den kaiserlichen Gärten, H. 73 cm. Würzburg, Martin von Wagner Museum Inv. H 5056.

innern, jedoch durch ihre Attribute auf die Jahreszeiten bezogen sind. Einer der Flügelknaben hält eine Handgirlande aus Blüten und trägt auf einer Schale die Erstlingsfrüchte, präsentiert also die Gaben des Frühlings (*Abb. 59b*). Der nächste ist mit der Sichel ausgerüstet, die im Sommer zur Kornernte benutzt wird, und hält eine große Mohnkapsel (*Abb. 59c*). Die folgende Figur stützt sich auf einen Korb voll Trauben, die im Herbst geerntet werden, und hält das Wurfholz der Hirten; zudem trägt sie wie die Begleiter des Dionysos ein Rehfell (Nebris) (*Abb. 59d*). Und endlich ist der vierte Knabe mit einem wärmenden Gewand ausgestattet (*Abb. 59a*); er trägt eine Amphore und hält eine erlegte Ente, die auf den Winter als Jahreszeit der Jagd verweist. Alle Figuren sind durch Schrittstellung und Kopfwendung symmetrisch aufeinander bezogen. Die Baluster mit den Schmuckgefäßen lassen sich als Ausstattungsstücke reicher Gärten verstehen;²⁶ die darüber gelegten Tücher als Sonnensegel, wie sie bei Festen im Freien aufgespannt wurden.²⁷

JAHRESZEITEN UND HERRSCHERIDEOLOGIE

Wenn die römischen Jahreszeitenpersonifikationen zunächst wohl für die Verwendung in der Skulpturenausstattung luxuriöser Gärten geschaffen worden sind, so finden sie sich spätestens seit dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. regelmäßig in der römischen Staatskunst. An dem ins Jahr 203/204 n. Chr. datierten Severusbogen in Rom sind an beiden Frontseiten über dem Hauptdurchgang jeweils zwei Victorien dargestellt, die Tropaia für die Siege des Kaisers über die Parther herbeibringen. Ihnen ist jeweils ein Jahreszeitengenius zugeordnet (*Abb. 60*)²⁸ Die *tempora anni* erscheinen als geflügelte Knaben, die ikonographisch an Eros an-

26 Zur dekorativen Verwendung von Balustern vgl. Cain, Hans-Ulrich: Römische Marmorkandelaber. Mainz 1985, 76–81.

27 Amedick, Rita: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Vita Privata. ASR I 4. Berlin 1991, 25–26 Taf. 25,1–3.– Amedick, Rita: Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl, RM 95, 1988, 228–229 Taf. 76,1–3.

28 Brilliant, Richard: The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum. Rom 1967, 115–120 Taf. 22. 38–40.– De Maria, Sandro: Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana. Rom 1988, 305–307 Nr. 89*.– Boschung, Dietrich: Bildquellen des römischen Militärs. In: Fischer, Thomas: Die Armee der Caesaren. Archäologie und Geschichte. Regensburg 2012, 53–54.



60 Relief mit Victorien und Jahreszeitengenien des Sommers (links) und des Herbsts (rechts). Rom, Bogen des Septimius Severus, Hauptdurchgang von Westen.

geglichen und durch ihre Attribute voneinander unterschieden sind. Sie sind kleiner als die Victorien und im Gesamtprogramm der Bogenreliefs an untergeordneter Stelle positioniert. Zusammen bilden sie wie beim Würzburger Altar den Ablauf des Jahres nach, doch sind sie hier paarweise verteilt: auf der einen Schauseite erscheinen Winter und Frühjahr; auf der anderen Sommer und Herbst. Auf Münzen der römischen Kaiserzeit wird die Abbildung der vier Jahreszeiten seit hadrianischer Zeit mit der Legende *temporum felicitas* erklärt; »Glückseligkeit der Zeiten«.²⁹ An den Bogenmonumenten ist dieser Zyklus auf die Victorien bezogen: So wie die Jahreszeiten gesetzmäßig und wiederkehrend aufeinander folgen, so regelmäßig und fruchtbringend wiederholen sich die Siege des Kaisers. Die anschließenden großen Reliefs schildern detailliert die Feldzüge gegen die Parther und die dabei erzielten Erfolge, während die kleinen Friese die gewonnene Beute darstellen. Im Kreislauf der Jahreszeiten sollten sich diese Vorgänge stets aufs neue wiederholen. Die konstante Bedeutung des Motivs für die römische Kaiserideologie ist offensichtlich, denn die Kombination von Victorien und Jahreszeiten findet sich über mindestens 200 Jahre hinweg an römischen Staatsdenkmälern, vom

²⁹ Hanfmann 1951, I 165. 168–169. 172; II 163–166 Nr. 318. 324–328 Abb. 127. 128.– Abad Casal, Lorenzo in LIMC V 1990, 893 Nr. 11–19 vgl. Nr. 49–55.



61 Relief mit Gaia und den Vier Jahreszeiten (rechts unten), H. 1,18 m. Thessaloniki, Galeriusbogen, wie Abb. 172 oben.

Traiansbogen von Benevent (114 n. Chr.)³⁰ über den Septimius Severus-Bogen bis zum Konstantinsbogen (315 n. Chr.)³¹.

Eine besondere Bedeutung für die Kaiserideologie erhielten die vier Jahreszeiten während der Tetrarchie.³² Eine exemplarische Darstellung der vier Herrscher am Galeriusbogen in Thessaloniki³³ zeigt das Kaiserkollegium von Göttern umgeben, unter denen die Jahreszeiten als Kinder der Gaia erscheinen (*Abb. 61*). Sie sind geflügelt und paarweise zusammengefasst. Zwei nackte Figuren erscheinen über dem ausgesteckten Bein der liegenden Erdgöttin. Von den beiden Knaben links und rechts neben Gaias Oberkörper trägt einer den Mantel über die Schulter gelegt, während der andere sich in das Gewand einhüllt.³⁴ Die verhüllte Figur meint sicher den Winter, die drapierte daneben wohl den Herbst. Im Zusammenhang mit der Tetrarchie war die Präsentation der Jahreszeiten wegen der übereinstimmenden Zahl naheliegend: wie

30 Bogen von Benevent: Hanfmann 1951, 171.– Brilliant a. O. 119 Abb. 24. 25.– Fittschen, Klaus: Das Bildprogramm des Traiansbogens von Benevent, *Archäologischer Anzeiger* 1972, 784.– Rotili, Mario: L' arco di Traiano a Benevento. Rom 1972, 76 Taf. 49–52.– De Maria a. O. 232–235 Nr. 5*.

31 L' Orange/Gerkan 1939, 150–160 Taf. 35.– Boschung a. O. (wie Anm. 28) 57–60.– De Maria a. O. 316–319 Nr. 98*.

32 Kolb 2001, 27–37.– Hier S. 301–302.

33 Laubscher 1975, 69–78 Taf. 58–60.– Kolb 2001, 158–162.– Boschung 2006, 363–366.

34 Laubscher 1975, 72.

die vier Jahreszeiten, so war auch das Viererkollegium der Herrscher Ausdruck der *temporum felicitas*.³⁵ Nicht minder wichtig war die Idee der zyklischen Erneuerung: Wie sich die Natur im Kreislauf der vier Jahreszeiten immer wieder erneuert, so sollte sich das römische Reich durch die Herrschaft der vier Kaiser zyklisch und regelhaft verjüngen. Auch die Anordnung der Jahreszeiten in zwei Paaren entspricht der Darstellung der Tetrarchen, die vielfach paarweise erscheinen (*Abb. 164–167*).

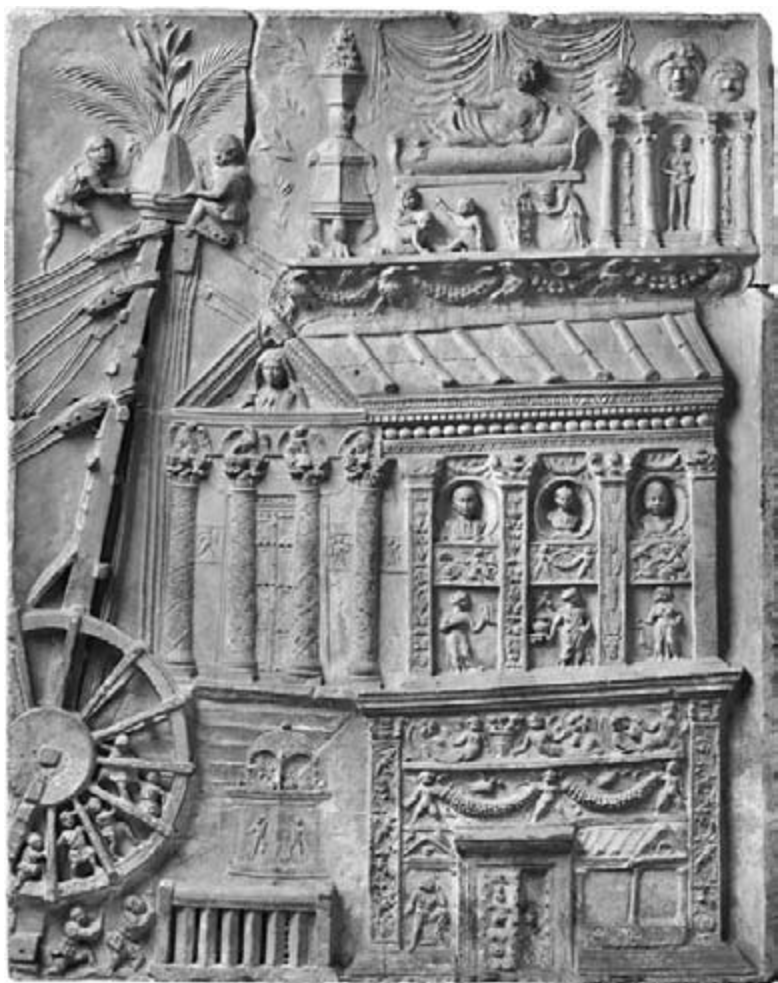
DIE JAHRESZEITEN AM GRAB

Seit dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. erscheinen die Jahreszeiten auch in der privaten Sepulchralkunst, wo sie in der Folge sehr häufig anzutreffen sind.³⁶ Auf dem ›Kranrelief‹ des Hateriergrabs in Rom, aus der Zeit um 120 n. Chr., sind an der Frontseite eines Grabtempels neben der Tür und zwischen den Säulen drei figürliche Reliefs angebracht; ein viertes ist durch die linke Ecksäule verdeckt (*Abb. 62a–d*).³⁷ Jedes Relief zeigt einen Knaben, wobei der erste eine Sichel und Kornähren hält, der zweite eine Schale mit Früchten trägt und einen Thyrsosstab mit sich führt, während der dritte in einen Mantel gehüllt ist. Gemeint sind Sommer, Herbst und Winter; auf dem verdeckten vierten Relief ist der Frühling anzunehmen. Attribute und Darstellungsweise entsprechen

35 Hanfmann 1951, I 156–157.– Vgl. die Rede zu Ehren des Constantius Chlorus von 297 n. Chr., *Panegyrici Latini* VIII (V) 4,2: »Denn auf diese Zahl eurer göttlichen Hoheit bauen alle höchsten Dinge auf und erfreuen sich daran: die vier Elemente, ebenso viele Jahreszeiten, der durch den doppelten Ozean vierfach unterteilte Erdkreis, die Wiederkehr der Lustren, wenn die Bewegung des Himmels vierfach vollendet ist, das Viergespann des Sonnengottes, sowie Vesper und Lucifer als Gefährten der beiden Lichter des Himmels.« (Übersetzung Brigitte Müller-Rettig).

36 Horai an Gräbern des 1. Jahrhunderts n. Chr.: Hanfmann 1951, I 125–126; II 146 Kat.-Nr. 115. 116 *Abb.* 83–85.– Abad Casal, Lorenzo in LIMC V 1990, 502–538, 515 Nr. 32. 33.

37 Sinn, Friederike / Freyberger, Klaus S.: Die Ausstattung des Hateriergrabes. Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen. Die Grabdenkmäler 2. MAR 24. Mainz 1996, 51–59 Kat. 6 Taf. 11–12.– Zur Anbringung des Reliefs: von Hesberg, Henner: *Il profumo del marmo. Cambiamenti nei riti di seppellimento e nei monumenti funerari nel I sec. d.C.* In: Desiderio Vaquerizio (Hrsg.): *Espacio y usos funerarios en el Occidente Romano*. Cordoba 2002 bes. 44–46 mit *Abb.* 12c.– Zanker/Ewald 2004, 194 *Abb.* 176.



62a-d »Kranrelief« aus dem Hateriergrab, H. 1,32 m. Rom, Museo Gregoriano Profano Inv. 9998. Unten Ausschnitte mit Jahreszeitendarstellungen.

dem Würzburger Altar, jedoch sind die Knaben ungeflügelt, bewegt, und nicht frontal aufgestellt.

Etwa gleichzeitig erscheint das Thema auf den stadtrömischen Marmorsarkophagen. Ein Beispiel (*Abb. 63*) aus den Jahren um 130 n. Chr.³⁸ zeigt an der Vorderseite vier Girlanden, die von fünf Knaben auf den Schultern getragen werden. Die erste besteht aus Blumen, die zweite aus Kornähren, die dritte aus Weinlaub und Früchten, die vierte aus Ölbaumblättern und Oliven. Für jede Girlande sind also spezifische Produkte einer Jahreszeit ausgewählt und insgesamt zeichnen sie den Kreislauf des Jahres nach. Darüber erscheint jeweils ein geflügelter Knabe, der auf einem wilden Tier reitet und mit Attributen versehen ist, die wiederum spezifisch für die Jahreszeiten sind; sie bilden synchron zu den Girlanden den Zyklus der Jahreszeiten ein zweites Mal ab. Der Löwenreiter hält eine Blumengirlande; der Genius auf dem Stier die Sichel und einen Korb; der nächste, auf einem Panther, präsentiert eine Traube; der letzte, ein Wildschwein reitend, ist in den Mantel gehüllt und hält einen Schilfstengel, an dem erlegte Enten hängen. Neu sind hier, gegenüber den bisherigen Beispielen, die Attributtiere. Der Panther ist ein Begleiter des Weingottes Dionysos und daher dem Herbst zugeordnet; das Wildschwein wird zur Winterszeit gejagt und dient dem Winter als Reittier. Die Zuordnung dieser beiden Tiere findet sich auf späteren Denkmälern vielfach wieder. Ungewöhnlich ist dagegen, dass der Löwe auf den Frühling bezogen wird und ebenso ungewöhnlich ist die Kombination des Sommers mit dem Stier; sie sind hier offensichtlich vertauscht.³⁹ Der restliche Reliefschmuck des Sarkophags bleibt ohne Bezug auf die Jahreszeithematik.

Ein ebenfalls um 130 n. Chr. entstandener Sarkophag in New York (*Abb. 64*)⁴⁰ variiert das Motiv. Die Girlandenträger sind selbst als Jahreszeitengenien charakterisiert, denn ihre Kränze bestehen aus charakteristischen saisonalen Produkten: aus den Knospen des Frühlings beim ersten, den Ähren des Sommers beim zweiten, den Trauben des

38 Einst im Londoner Kunsthandel: Herdejürgen, Helga: Stadtrömische und italische Girlandensarkophage 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts. ASR VI 2,1. Berlin 1996, 106–107 Kat. 44 Taf. 17. 18,2.

39 Üblicherweise ist der Löwe, der als Sternzeichen den Zeitraum vom 23. Juli–23. August bestimmt, mit dem Sommer verbunden; der Stier (21. April–20. Mai) mit dem Frühling; vgl. Hanfmann 1951, I 155.

40 Herdejürgen a. O. 90–92 Kat. 23 Taf. 13,1; 15. 18,1.– Kranz, Peter: Jahreszeiten-Sarkophage. ASR V 4. Berlin 1984, 24–25. 73. 89–91. 183 Kat. 1 Taf. 1,1; 2.



63 Girlandensarkophag mit Darstellung der Jahreszeiten, H. des Kastens 55 cm, des Deckels 22 cm. Einst Kunsthandel London.

Herbsts beim dritten, und zuletzt aus den Olivenblättern des Winters; passend zu dieser winterlichen Bekränzung trägt der vierte Genius einen Mantel. Wie beim zuvor betrachteten Sarkophag wechselt die Zusammensetzung der Girlanden entsprechend den Jahreszeiten: Blüten werden von Kornähren abgelöst; diese dann von Trauben und endlich bildet Ölbaumlaub den Schluss. Während über den Girlanden mit drei Bildern der Theseusmythos dargestellt wird, nimmt der Deckelfries erneut die Jahreszeithematik auf, jedoch in einer unkonventionellen Weise.⁴¹ Vier geflügelte Knaben fahren auf Zweigespannen, die von wilden Tieren gezogen werden: Bären, Löwen, Stieren und Wildschweinen. Die *metae* («Wendemarken») an den äußeren Enden des Frieses zeigen, dass es sich um ein Rennen im Zirkus handelt. Die Pflanzen, die im Hintergrund aufwachsen, bezeichnen die Wagenfahrer als Jahreszeiten, denn es sind Blumen, Kornähren, Weinlaub und Ölbaumzweige. Von den Zugtieren sind die Löwen signifikant für den Sommer, die Wildschweine für den Winter. Die Darstellungen des Deckels und des Kastens sind klar aufeinander bezogen: Frühling und Winter fahren oberhalb der entsprechenden Girlanden, Sommer und Herbst über den jeweiligen Genien. Eine Verknüpfung aller drei Präsentationsformen ergibt sich auch dadurch, dass sich die saisonalen Produkte stets in gleicher Weise abwechseln. Deutlicher als bei den bisher betrachteten Beispielen ist mit dem Zirkusrennen die zyklische Wiederkehr der Jahreszeiten

⁴¹ Kranz a. O. 73. 244. Kat. 316 Taf. 90.– Schauenburg, Konrad: Die stadtrömischen Eroten-Sarkophage. Zirkusrennen und verwandte Darstellungen. ASR V 2,3. Berlin 1995, 29–30. 94 Kat. 134 Taf. 50.– Zanker/Ewald 2004, 167–168 Abb. 153.



64 Girlandensarkophag mit Jahreszeitendarstellung, H. des Kastens 52 cm; des Deckels 27 cm. New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 90.12.

thematisiert: Die Wagen kreisen um die Wendemarken, kehren also in einer berechenbaren Weise immer wieder zurück.⁴²

Das Haterierrelief und die beiden Sarkophage machen deutlich, dass die Jahreszeiten während der Regierung Hadrians zu einem beliebten Bildthema der Sepulkralkunst wurden, und dass für ihre Darstellungen unterschiedliche Möglichkeiten entwickelt worden sind. Die Wiedergabe der Jahreszeiten als frontal stehende Genien kehrt etwa eine Generation später, um 160 n. Chr., bei einem Sarkophag in Zürich wieder (*Abb. 65*).⁴³ Das Format erlaubte es, alle vier Jahreszeiten nebeneinander stehend zu präsentieren. Anders als bei dem älteren Rundaltar lassen sie sich hier gemeinsam betrachten und unmittelbar miteinander vergleichen. Die Vorderseite des Kastens ist in eine zentrale Aedicula und anschließende Arkaden gegliedert; darin stehen, wie Statuen frontal ausgerichtet, fünf Figuren: in der Mittelaedicula die verstorbene Frau als Venus, daneben die Jahreszeiten. Sie folgen einer inzwischen etablierten Ikonographie: Der Frühling in der Arkade links außen hält eine Blütengirlande und einen Korb mit Blüten; der Sommer in der rechts anschließenden Arkade die Sichel und Kornähren. Der Herbst, rechts neben der Mittelaedicula stehend, trägt ein Rebmesser und eine Traube; der Winter, dessen Darstellung den Fries rechts abschließt, fasst Schilf und eine erlegte Ente; zudem ist er mit Hosen, Ärmelchiton und Mantel bekleidet, wobei auch sein Kopf eingehüllt wird. Der zugehörige Deckel⁴⁴ zeigt zwei Paare

42 Später setzt Tertullian die vier Zirkusparteien mit den vier Jahreszeiten gleich: Tertullian, *De spectaculis* 9.– Vgl. Hanfmann 1951, I 159–163.

43 Kranz a. O. 27. 106–110. 191 Kat. 26 Taf. 4,2; 6,1; 7.

44 Kranz a. O. 247 Kat. 329 Taf. 4,2; 7.



65 Jahreszeitensarkophag, H. des Kastens 65 cm, des Deckels 14,5 cm. Zürich, Rehalp-Friedhof.

fliegender Eroten, die Girlanden ausbreiten. Wieder spiegelt deren Zusammensetzung die Abfolge der Jahreszeiten: Die linke, über Frühling und Sommer aufgespannt, besteht aus Blumen und Kornähren, während die rechte – oberhalb von Herbst und Winter – aus Trauben und Ölbaumblättern zusammengebunden ist. Sie begleiten und wiederholen die Abfolge der Jahreszeiten, gliedern sie aber – wie am Severusbogen – in zwei Abschnitte, indem sie Frühling und Sommer auf der einen Seite, Herbst und Winter auf der anderen verbinden.

Die Darstellung frontal stehender Jahreszeitengenien als Schmuck der Marmorsarkophage entspricht der Wiedergabe an den kaiserlichen Monumenten; die Abfolge der Denkmäler zeigt, dass sie von dort in die private Grabkunst übernommen worden ist (Hanfmann 1951, I 231). Von nun an werden sie überaus häufig (*Abb. 66a*),⁴⁵ wobei ihre Ikonographie bis in die Spätantike stabil und variabel zugleich bleibt. Variationen ergeben sich v.a. dadurch, dass es für die vier Jahreszeitengenien jeweils ein Set von spezifischen Attributen gibt, von denen immer nur eine Auswahl eingesetzt wird.

JAHRESZEITENGENIEN ALS MORPHOM EINER ZEITVORSTELLUNG

Die Vorstellung einer zyklischen Erneuerung der Natur durch den Kreislauf des Jahres hat in der Antike zweimal eine wirkmächtige visuelle Konkretisierung gefunden. Zum ersten Mal geschah dies im Hellenismus

⁴⁵ Kranz a. O. – Koch, Guntram / Sichtermann, Hellmut: Römische Sarkophag. Handbuch der Archäologie. München 1982, 217–223. – Zanker/Ewald 2004, 167–170.

durch die Personifikation der Jahreszeiten in vier ikonographisch individualisierten Frauengestalten. Davon ist zuerst im Zusammenhang mit der dionysischen Festprozession des Königs Ptolemaios II. die Rede. Das lässt vermuten, dass ein spektakuläres aber ephemeres Ritual in Alexandria den Anstoß gegeben hat für die Entwicklung einer differenzierten Horen-Ikonographie in der Bildkunst. Fast drei Jahrhunderte später, in der frühen römischen Kaiserzeit, hat diese Figurenkonstellation durch die Gruppe der Jahreszeitengenien eine neue Fassung erhalten. Wir können nur ungefähr bestimmen, wo und wann sie entstanden ist: Offenbar in Rom und spätestens im zweiten Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. Es ist auffällig, dass das früheste Beispiel aus den kaiserlichen Gärten⁴⁶ stammt: Möglicherweise sind die Figuren für den luxuriösen Bereich des Otiums, genauer für die aufwendigen Gartenresidenzen geschaffen worden, in denen der Wandel der Jahreszeiten genussvoll erlebt werden konnte. Es ist nicht zu entscheiden, ob die Figuren von vornherein für die Flächenkunst konzipiert waren oder ob das Relief eine verlorene Statuengruppe widerspiegelt, wie die frontale Ausrichtung der Knaben vermuten lässt.

Anders als etwa im Falle des Kairos (Kap. II.1.2) ist kein antiker Text bekannt, der die Jahreszeitenbilder beschrieben und verbindlich interpretiert hätte. Vielmehr erfolgte die Weitergabe und Weiterentwicklung fast ausschließlich in der Flächenkunst, v.a. in Reliefs und in Mosaiken. Auf der anderen Seite fällt auf, dass die bei Homer genannte Aufgabe der Jahreszeiten, das Viergespann der Götter einzuspannen, zwar bei späteren Dichtern wiederkehrt,⁴⁷ jedoch in der Bildkunst keine Umsetzung findet. Ebenso nennt Pausanias bei seiner Beschreibung der Zeusstatue in Olympia mit Verweis auf Homer die Rolle der drei Horen als Wächterinnen des Himmels (Pausanias V 11, 7), für die ebenfalls keine bildliche Wiedergabe bekannt ist. Hier erfolgte die Tradierung ausschließlich in der Literatur. Es gab aber seit der frühen Kaiserzeit eine

⁴⁶ Zum Fundort vgl. Talamo, Emilia: Gli Horti di Sallustio a Porta Collina. In: Cima, Maddalena / La Rocca, Eugenio (Hrsg.): Horti Romani. Rom 1998, 113–169 bes. 133.– Hartswick, Kim J.: The Gardens of Sallust. A Changing Landscape. Austin 2004 bes. 87. 180–181 Anm. 16.

⁴⁷ Bremmer a. O. (wie Anm. 2), 168 mit Anm. 21. Vgl. etwa Ovid, Metamorphosen II 118 (Wagen des Sol).– Zwei Sarkophage verbinden wie Ovid die Horae mit dem Phaetonmythos, doch bleiben die vier weiblichen Jahreszeitenpersonifikationen hier handlungslos, während die Winde die Pferde des Sol anspannen: Baratte, François: Phaeton I. In: LIMC VII 1994, 351–352 Nr. 7. 19.



66a-e Jahreszeitensarkophag, H. 1,04 m. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 1185; **b-e** Türreliefs mit erntenden Jahreszeiten.

festen Figurenkonstellation, die in den folgenden Jahrhunderten vielfach wiederholt und variiert worden ist, somit also die Vorstellungen der Menschen nachhaltig prägte. Sie trat neu neben die bereits traditionelle griechische Ikonographie der Jahreszeiten als Göttinnen.

Als in der späteren Kaiserzeit die männlichen Jahreszeitenpersonifikationen auch im griechischen Osten dargestellt wurden, erhielten sie die griechische Bezeichnung *Καιροί* (*Kairoí*), offensichtlich als Übersetzung des lateinischen Ausdrucks *tempora (anni)*.⁴⁸ Die Verwendung des Wortes *καιρός* im Sinne von »Zeitabschnitt« ist bereits bei Aischines und Demosthenes im späteren 4. Jahrhundert v. Chr. nachgewiesen (Trédé-Boulmer 2015, 54–55). Sie steht in einem klaren Widerspruch zur Deutung des Poseidipp, der mit *Kairos* eine einmalige Situation bezeichnet, von der es keine Wiederholung gibt (S. 183–186). Tatsächlich hat das Wort in der römischen Kaiserzeit eine neue Bedeutung angenommen: »*καιροί*« heißen nun die Jahreszeiten.⁴⁹ Wenn Phaedrus das Wort *καιρός* mit *tempus* übersetzt hatte (S. 186 mit Anm. 41), so hat hier umgekehrt die Übersetzung von *tempora* mit *καιροί* stattgefunden. Der Bedeutungswandel des Wortes äußert sich unverkennbar in der unterschiedlichen Ikonographie. Die Darstellung der vier Knaben oder Jünglinge orientiert sich trotz der Benennung als *καιροί* weder am spät-klassischen *Kairos* noch am bärtigen *Tempus/Chronos*; vielmehr sind sie durch Frisur und Flügel an *Eros* angeglichen.

Die neue Darstellungsweise der Jahreszeiten als Genien ist in den ersten hundert Jahren nach ihrer Entstehung, d. h. während des gesamten 1. Jahrhunderts n. Chr., offensichtlich kaum verwendet worden. Erst nachdem offizielle Denkmäler zu Ehren der Kaiser das Motiv seit dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. aufgegriffen hatten, wurde es rasch und allgemein gebräuchlich. In der römischen Sepulkalkunst wird zunächst mit verschiedenen Möglichkeiten experimentiert: Neben stehenden girlandenträgenden Genien erscheinen laufende, reitende und wagenfahrende Figuren, die vier Jahreszeiten verkörpern und zudem die Flüchtigkeit der Zeitabschnitte ausdrücken. Fast gleichzeitig nimmt auch der Girlandenschmuck das Thema auf. Eine Generation später, nach der Mitte des 2. Jahrhunderts, setzt sich unter dem Einfluss der Staatskunst

⁴⁸ Abad Casal, Lorenzo in: LIMC V 1990, 891–920 Nr. 62 (antoninisches Mosaik aus Antiochia); Nr. 245–248 (inschriftlich benannte Beispiele ab dem 3. Jahrhundert n. Chr.). – Boschung 2011, 77.

⁴⁹ Robert, Louis, *Hellenica* IX, 1950, 51–60 Nr. 3. – Hanfmann 1951, I 174. II 71 f. Anm. 50. – Abad Casal, Lorenzo in LIMC V 1990, 891–920 bes. 913–914.

die Darstellung der frontal stehenden Genien durch und bleibt bis in das 4. Jahrhundert bestimmend. Dabei kommt den Jahreszeiten durchwegs eine untergeordnete Rolle zu: Sie flankieren den Gott Dionysos oder sie erscheinen neben dem Bildnis des Verstorbenen. Für die Darstellung am Grab mögen zwei Aspekte interessant gewesen sein: Einmal die Gesetzmäßigkeit der Natur, zu der nach Blüte und Reife auch das Absterben gehört; auf der anderen Seite die zyklische Wiederkehr, die einen neuen Anfang verspricht. So kontrastiert Horaz (Oden 4,7) die Vergänglichkeit der Menschen mit dem Kreislauf der Jahreszeiten.

Bereits in dem frühesten erhaltenen Exemplar (*Abb. 59a–d*) sind die ikonographischen Grundzüge festgelegt: Die Jahreszeiten erscheinen als vier geflügelte Knaben. Das ist nicht selbstverständlich, ist doch das grammatikalische Geschlecht der lateinischen Bezeichnungen für die einzelnen Jahreszeiten unterschiedlich: *Ver* (Frühling) ist neutrum; *aestas* (Sommer) und *hiems* (Winter) feminin; nur *autumnus* (Herbst) ist maskulin.⁵⁰ Diese Differenz ist ikonographisch nicht umgesetzt, weil offensichtlich die gemeinsame Bezeichnung *tempora anni* zugrunde gelegt wurde, um die Ähnlichkeit der Figuren zu betonen.⁵¹ Die Gestalt der Jahreszeiten erinnert an Eros und evoziert damit eine Welt der Schönheit und des Genusses. Die vier Knaben sind gleich groß und gleich alt; jeder von ihnen hat gleich viel Raum und jeder von ihnen präsentiert sich frei; sie sind offensichtlich gleichberechtigt.⁵² Die Figuren sind unverbunden aufgestellt, aber durch Standmotiv, Haltung und Kopfwendung symmetrisch aufeinander bezogen. Auf diese Weise entsteht ein Rhythmus, der alle Figuren erfasst, sie wiederum als zusammengehörig ausweist und ihre Abfolge sichert.

Voneinander unterschieden sind die Jahreszeiten durch ihre Attribute. Das sind vor allem die Produkte, die die Natur in der jeweiligen Jahreszeit zum Nutzen der Menschen hervorbringt: Die Blumen des Frühlings, aus denen sich Handgirlanden für die Feste machen lassen; Korn und Mohnkapseln; Weintrauben; Oliven und Jagdbeute.⁵³ Zu den

50 Unter diesen Namen und daher mit unterschiedlichem Geschlecht erscheinen die Jahreszeiten bei Ovid (*Metamorphosen* II 26–30).

51 Abweichungen bei Hanfmann 1951, I 214, u. a. mit Beispielen dafür, dass Jahreszeiten als Paar, d. h. männlich und weiblich dargestellt werden.

52 In gleichmäßigen Abständen (*»positae spatiis aequalibus«*) präsentiert Ovid (wie Anm. 50) die *»Horae«* Ver, Aestas, Autumnus und Hiems im Palast des Sol.

53 Hanfmann 1951, I 185–186 sieht darin einen Verweis auf die Opfergaben, die im Verlauf des Jahres am Grab niederlegt werden.

Attributen gehören aber auch die Geräte, die für die Gewinnung der Früchte erforderlich sind, Sichel und Rebmesser.⁵⁴ Damit werden die saisonalen landwirtschaftlichen Arbeiten evoziert. Sie sind gelegentlich in einzelnen Szenen dargestellt (*Abb. 66b–e*), wobei den Genien die Ernte mühelos gelingt.⁵⁵ Die unterschiedlichen Temperaturen werden in vielen Fällen durch die abweichende Kleidung des Winters angedeutet. Andere Aspekte werden von den Darstellungen nicht aufgegriffen, etwa die wechselnde Länge der Tage oder die unterschiedliche Menge und Form der Niederschläge.

KOSMOS UND CHRONOS

Neben den Jahreszeitenpersonifikationen, manchmal auch mit ihnen kombiniert, können Bildsequenzen einen zyklischen Ablauf der Zeit wiedergeben und zugleich auf spezifische Weise akzentuieren. Gelegentlich wird das Jahr durch Bilder der zwölf Monate wiedergegeben.⁵⁶ So zeigt ein Mosaik aus El Djem die ungeflügelten und bekleideten Figuren der vier Jahreszeiten, in einer senkrechten Reihe angeordnet und mit dem Frühling beginnend. Hinter jeder Jahreszeit folgen drei szenische Bilder, denen jeweils ein Monatsname beigeschrieben ist (*Taf. 6*).⁵⁷ Die Abfolge beginnt oben links mit dem Monat März und setzt sich dann zeilenweise fort. Somit ist der Zeitraum des Jahres durch zwei parallel verlaufende Zyklen beschrieben: Durch den Ablauf der Jahreszeiten, aber auch der zwölf Monate. Die Darstellungen der Monate zeigen überwiegend religiöse Feste und Feiern, zudem Tätigkeiten, die den Jahreszeiten entsprechen. Damit ist das Jahr nach den Jahreszeiten geordnet, doch sind diese jeweils in drei Monatsabschnitte unterteilt. Das ergibt eine kleinteiligere Gliederung des Jahres, wobei die Feste diesem Rhythmus folgen.

⁵⁴ Vgl. dazu White, K. D.: *Agricultural Implements of the Roman World*. Cambridge 1967, 71–103.

⁵⁵ Anders die Darstellung in Ovids *Metamorphosen* (I 107–122), wonach die Einrichtung der vier Jahreszeiten nach dem Ende des Goldenen Zeitalters durch Jupiter den Menschen bittere Nöte und Zwänge schafft.

⁵⁶ Parrish, David: *Menses*, LIMC VI 1992, 479–500.

⁵⁷ Parrish, David: *Season Mosaics of Roman North Africa*. Rom 1984, 156–160 Nr. 29 *Taf. 42–43*.– Parrish, David in: LIMC VI 1992, 489 Nr. 31.– Invernizzi, Anna: *Il Calendrio*. Museo della civiltà Romana, *Vita e costumi di Romani antichi* 16. Roma 1994 *Abb. auf den S. 19. 27. 37. 45. 55. 63. 77. 85. 95. 101. 105. 107.*



67 Jahreszeitensarkophag mit Zodiacus und Porträts eines Ehepaars, H. 1,09 m. Georgetown, Dumbarton Oaks College Inv. 36.65.

Häufiger sind Zeitzyklen durch die Abfolge der Gestirne bestimmt. Das gilt etwa für die zahlreichen Darstellungen des Zodiacus, die gelegentlich mit Jahreszeitenpersonifikationen verbunden sein können, wie bei einem Sarkophag in Dumbarton Oaks (*Abb. 67*) aus konstantinischer Zeit.⁵⁸ Die Abfolge der durch Kränze bezeichneten Jahreszeiten beginnt links mit dem Winter und endet rechts mit dem Herbst; dazwischen halten Frühling und Sommer einen Schild, in dem die Porträtfiguren einer Frau und eines Mannes erscheinen. Die auffällige Kleidung des Winters entspricht der Tracht des Gottes Attis, dessen Fest im März das Ende des Winters anzeigte.⁵⁹ Zwischen den Jahreszeiten werden landwirtschaftliche Arbeiten dargestellt: Das Melken einer Ziege; die Weinlese; die Kornernte. Der Rand des Schildes, in dem die Bildnisse der Verstorbenen getragen werden, zeigt die zwölf Tierkreiszeichen, die gegen den Uhrzeigersinn umlaufend in gleichmäßigen Abständen aufeinander folgen und die dem astronomischen Ablauf des Jahres entsprechen.⁶⁰ Sie sind durch die Figuren, Tiere und Gegenstände bestimmt,

58 Hanfmann 1951 bes. I 3–15; II Taf. 1–14. 16.–Kranz a. O. 193–194 Kat. 34 Taf. 39. 47.–Zanker/Ewald 2004, 257 Abb. 228.–Mosaiken: Şahin, Derya: The Zodiac in Ancient Mosaics. Representation of Concept of Time, *Journal of Mosaic Research* 3, 2009, 95–111.

59 Vgl. dazu Hanfmann 1951, I 154. 240–241.–Kranz a. O. 113. 127.

60 Gundel, Hans Georg: *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*. Mainz 1992 bes. 223–224



68 Menologium rusticum Colotianum, H. 66,5 cm. Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. 2632. Angaben zu den Monaten Januar bis März.



69 Codex Coburgensis; Zeichnung des Menologium Vallense, Vorderseite mit Angaben zu den Monaten Mai bis August.

die sich in ihren Konstellationen erkennen lassen und nach denen sie benannt sind. Beide Zyklen bezeichnen den gleichen Zeitraum, doch beschreibt der Zodiacus das Jahr nicht als die Abfolge von Aufblühen, Wachsen, Reifen und Absterben der Natur, sondern als gesetzmäßigen Wechsel der Gestirne.

Zwei Reliefbasen aus Rom verknüpfen die Abfolge der Monate mit dem Wechsel der Sternzeichen (Abb. 68–69).⁶¹ Die Seiten sind in Kolumnen

Nr. 57.– Gury, Françoise: Zodiacus. In: LIMC VIII 1997, 490–497.– Jahreszeiten und Zodiacus auf nordafrikanischen Mosaiken: Parrish, David: The Mosaic of Aion and the Seasons from Haïdra (Tunisia): An Interpretation of its Meaning and Importance, AntTard 3, 1995, 167–191.

61 Menologium rusticum Colotianum und Menologium Vallense: Gundel a. O. 98–99 mit Abb. 48; 210. 213 Nr. 24.– Dosi, Antonietta / Schnell, François: Spazio e tempo. Museo della Civiltà Romana, Vita e costumi di Romani antichi 14. Rom 1992, 61.– Invernizzi a. O. 18 Abb. 9; 44 Abb. 22; 76 Abb. 36; 100 Abb. 45.– Stenhouse, William: Ancient Inscriptions. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo.



70a-b Römische Sonnenuhr, H. 46 cm. Hever Castle.

unterteilt, von denen jede zuoberst die Symbolfigur eines Sternzeichens und den Namen des Monats trägt; die Abfolge beginnt mit dem Monat Januar und mit dem kalendarischen Jahresanfang. Darunter werden nach einem festen Schema die Anzahl der Tage und der Tag der Nonen genannt, dann die Länge des Tages und der Nacht, das Sternzeichen, in dem die Sonne steht und dessen Abbildung die Kolumne bekrönt, ferner der Schutzgott des Monats, die notwendigen Landarbeiten und endlich die Feste und Opfer. Auch hier folgen Sternzeichen, Kalender, religiöse Feste und ländliche Arbeiten dem gleichen Rhythmus. Soziale und religiöse Ordnung sind eng mit der göttlichen Ordnung verzahnt, die das Weltall gesetzmäßig bewegt.

Manchmal verknüpfen die Darstellungen Zeitzyklen unterschiedlicher Länge. Ein Mosaik im Bardo-Museum in Tunis zeigt im Uhrzeigersinn einen Kreis mit den Darstellungen der zwölf Sternzeichen, die abwechselnd in runde und achteckige Medaillons gesetzt sind. In einem kleineren, gegenläufig orientierten Kreis erscheinen in achteckigen Feldern die Planetengötter Sol, Luna, Mars, Mercur, Jupiter, Venus und – im Zentrum beider Kreise – Saturn. Die sieben Planeten sind zugleich die Gott-

A catalogue raisonné. Series A, Antiquities and Architecture 7. London 2002, 192–200 Nr. 101–102 (*Menologium rusticum Colotianum*). – Alberi Auber, Paolo in: Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Rendiconti 84, 2011–12, 503–507.

heiten der Wochentage (*Taf. 7*).⁶² Somit sind zwei unterschiedlich lange Zeitzyklen ineinander und gegeneinander angeordnet, die den großen Kreislauf des Sonnenjahres und den kleinen der Woche bezeichnen, die beide mit den Gestirnen verbunden sind. In ähnlicher Weise verknüpft ein Mosaik aus Thysdrus im Bardo-Museum Medaillons der vier Horai mit den Büsten von Sol und Luna: Der Wechsel von Tag und Nacht, der den Ablauf der Zeit unmittelbar erfahrbar macht, ist hier mit dem Zyklus der Jahreszeiten kombiniert.⁶³

In anderer Weise materialisieren die Sonnenuhren antike Zeitvorstellungen (*Abb. 70*). Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen bilden sie in Größe, Material und Gestaltung eine fest umrissene Denkmälergattung.⁶⁴ Sie bilden den Schattenwurf der Sonne auf einem Liniennetz ab, das die Stunde des Tages, in vielen Fällen auch die Sonnenwenden und die Äquinoktien angibt. Damit wird die Zeit unmittelbar mit dem Lauf der Sonne verbunden, die Tageszeit ebenso wie die Jahreszeiten, die sich im Wechsel der Sonnenstände und durch die unterschiedliche Länge der Tage abbilden. Als Erfindung des Hellenismus fand die sphärische Sonnenuhr Verbreitung im gesamten Alexanderreich und darüber hinaus bis nach Ai Khanoum im heutigen Afghanistan und nach Naqa

62 Dunbabin, Katherine M. D.: *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*. Oxford 1978, 161 Abb. 162.– Simon, Erika: *Planetæ*. In: LIMC VIII 1997, 1003–1009 bes. Nr. 28; vgl. Nr. 22. 22a: reliefierte Decken mit Planeten und Zodiacus.– Parrish, David: *Imagery of the Gods of the Week in Roman Mosaics*, *AntTard* 2, 1994, 192–204.– Zodiacus und die sieben Planetengötter der Wochentage auch auf einem römischen Steckkalender: Invernizzi a. O. 17 Abb. 8.– Zum Aufkommen der Wochentage in Analogie zu den Planeten vgl. Rüpke, Jörg: *Kalender und Öffentlichkeit*. Berlin/New York 1995, 456–460.

63 Dunbabin a. O. 160. 259 El Djem 16a Abb. 159.– Parrish, David: *Season Mosaics of Roman North Africa*. Rom 1984, 168–171 Nr. 33 Taf. 50–51.

64 Gibbs, Sharon L.: *Greek and Roman Sundials*. New Haven/London 1976 bes. 66–78.– Winter, Eva: *Zeitzeichen. Zur Entwicklung und Verwendung antiker Zeitmesser*. Berlin 2013, bes. 39–88.– Rinner, Elisabeth / Fritsch, Bernhard / Graßhoff, Gerd: *Die unvollendete Sonnenuhr von der Agora der Italiker auf Delos*. In: *eTopoi. Journal for Ancient Studies* 2. Berlin 2012/2013, 111–130.– Hermann, Klaus / Sipsi, Maria / Schaldach, Karlheinz: *Frühe Arachnen. Über die Anfänge der Zeitmessung in Griechenland*. *Archäologischer Anzeiger* 2015, 39–67.– *Zur Sonnenuhr in Hever Castle: von Hesberg, Henner* in: Dimas, Stephanie / Reinsberg, Carola / von Hesberg, Henner: *Die Antikensammlungen von Hever Castle, Cliveden, Bignor Park und Knole*. *MAR* 38. Wiesbaden 2013, 128–129 Taf. 30,3–4; 31,1.

oder Basa im Sudan,⁶⁵ aber auch im lateinischen, oskischen, umbrischen, phönizischen, nabatäischen, palmyrenischen und neupunischen Bereich, wie Exemplare mit entsprechenden Inschriften zeigen.⁶⁶ Sonnenuhren dieser Art standen nicht nur in Privathäusern, sondern auch auf öffentlichen Plätzen, in Heiligtümern, Gymnasien und öffentlichen Bädern.⁶⁷ Diese allgemeine Zugänglichkeit sorgte dafür, dass der Zusammenhang zwischen Sonnenbahn und Zeitverlauf im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit zu einer allgemein verbreiteten Vorstellung wurde.

65 Aus dem hellenistischen Gymnasium in Ai Khanoum: Winter a. O. 253–254.– Basa: Gibbs a. O. 307 Nr. 3089.– Naqa: Winter a. O. 435–436.

66 Gibbs a. O. 85–88.– Winter 353–354 Dmeir. 368–369 Hegra (nabatäisch); 410–411 Leptis Magna 1 (neupunisch); 426–427 Mevania (umbrisch); 458–459 Oum el Ahmed (phönizisch); 461–462 Palmyra 2 (palmyrenisch-griechische Bilingue); 483 Pompeji 1 (oskisch).

67 Winter 185–249.

1.2 KAIROS: DER ENTSCHEIDENDE ZEITPUNKT

Neben der Erfahrung zyklischer Abläufe wie dem Vergehen und Wiederkehren von Tagen, Mondphasen, Jahreszeiten und Sternzeichen steht die Erkenntnis, dass es unberechenbare Ereignisse gibt, die aus einer nichtlinearen Kausalität resultieren. Das können unerwartete Gefahren oder bedrohliche Zuspitzungen sein, deren Ausgang unabsehbar, aber von existenzieller Bedeutung ist. Günstige Gelegenheiten lassen sich unter bestimmten Voraussetzungen voraussehen und einplanen, etwa wenn Pflügen, Aussaat und Einbringung in der jeweils richtigen jahreszeitlichen Phase erfolgen, um eine reiche Ernte einzubringen. In diesem Bereich war es möglich, den günstigen Moment aus den Bewegungen der Gestirne zu erkennen und dieses Wissen in einem lehrreichen Gedicht wie in Hesiods »Werken und Tagen« zu vermitteln.¹ Aber günstige Momente können sich auch unverhofft ergeben und müssen dann unverzüglich und entschlossen zum eigenen Vorteil genutzt werden. Entsprechende Erfahrungen haben ihre Konkretisierung in der Vorstellung vom Kairos gefunden, zuerst im Begriff, dann in einer literarisch fixierten mythologischen Figur, endlich in einer Statue sowie in ihren sprachlichen und bildlichen Nachschöpfungen.

DIE BESTIMMUNG DES MORPHOMS

Wir wissen nicht, warum Himerios das Zusammenwirken von Hand (χεῖρ) und Verstand (γνώμη) gerade mit der Statue des Kairos erläutert hat (oben S. 15 mit Anm. 1). Aber zweifellos war das Exemplum gut gewählt, um zu verdeutlichen, wie Vorstellungen durch Artefakte anschaulich und folgenreich werden können. Der Bildhauer Lysippos von Sikyon war – soweit wir wissen – der erste griechische Künstler, der Vorstellungen vom günstigen Augenblick visualisierte, als er in der Zeit Alexanders des Großen (um 330 v. Chr.) eine Statue des Kairos schuf.² Ursprünglicher Standort, Aufstellungskontext, Auftraggeber und An-

¹ Hesiod, Erga 383–387. Dazu S. 50.

² Zu Mutmaßungen über eine Kairos-Statue des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Olympia: Treu, Georg: Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon. Berlin 1897, 212–214 Taf. 55,4–5.



71 Relief mit Darstellung des Kairos, H. 60 cm. Turin, Museo di Antichità
Inv. D317.

lass sind unbekannt. Nach einer byzantinischen Quelle des 12. Jahrhunderts soll Lysipp die Statue geschaffen haben, als Alexander sich über eine verpasste Gelegenheit geärgert habe.³ Grund für diese spät aufgekommene Anekdote dürfte die enge Verbindung des Bildhauers zum Makedonenkönig gewesen sein.

Die Kairos-Statue ist nicht erhalten, konnte aber aus Quellen unterschiedlicher Art in ihren Grundzügen erschlossen werden. Ausgangspunkt waren die Nennungen und Beschreibungen in der antiken und byzantinischen Literatur.⁴ Sie erwähnen stets eine auffällige Frisur,

3 DNO Nr. 2163. 2165–1266: Tzetzes, *Epistula* 70; *Chiliades* 8, 416–434; 10, 264–267.

4 Die Texte sind bereits im 16. Jahrhundert zusammengestellt, übersetzt und besprochen worden: Boschung 2011, 52 Anm. 24.– Boschung 2013a, 15 Anm. 24. Zuletzt Mattiacci, Silvia: *Da Kairos a Occasio. Un percorso tra letteratura e iconografia*. In: Cristante, Lucio / Ravalico, Simona (Hrsg.): *Il calamo della memoria*.



72 Relief mit Kairos, H. 45 cm. Trogir, Kloster St. Nikolaus. Abguss FU Berlin Inv.-Nr. ST 86.

bei der die Haare vorne lang sind und hinten fehlen, ebenso fast durchwegs Fußflügel. Viermal wird ein Messer bzw. ein Rasiermesser angeführt, dreimal wird beschrieben, dass Kairos auf den Zehenspitzen geht. Dagegen werden so auffällige Elemente wie die Waage (Himerios), die Rückenflügel (Kallistratos) oder eine Kugel als Basis (Kallistratos, Tzetzes) nur ausnahmsweise erwähnt. Diese Texte ermöglichten es bereits 1747, ein Relief in Turin (*Abb. 71*) mit dem Werk des Lysipp in Verbindung zu bringen.⁵ Es zeigt einen gebückt nach links bewegten Jüngling, der mit

Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità IV. Polymnia, Studi di Filologia classica 13, 2011, 127–154.– DNO III Nr. 2160–2172.– Adornato, Gianfranco: Lysippus without the Kairos. A Greek Masterpiece between Art and Literature, JdI 130, 2015, 158–182.

5 Rivautella, Antonio / Ricolvi, Giovanni Paolo: Taurinensia dissertationibus, et notis illustrata pars altera. Turin 1747, XXII 4–8.– Turin, Museo di Antichità Inv.

der vorgestreckten Hand eine Waage auf einem Rasiermesser balanciert. Die Identifizierung geriet bald in Vergessenheit, wurde aber nach dem Bekanntwerden von zwei weiteren Reliefs mit derselben Figur⁶ erneut vorgeschlagen und blieb bis heute gültig.⁷ Die Figur ist oft besprochen worden, meist im Zusammenhang mit dem Oeuvre des Lysipp, der seit der Antike als einer der bedeutendsten griechischen Bildhauer gilt. Die Figur des Kairos bot einen der wenigen sicheren und anschaulichen Ausgangspunkte für die Erschließung seines Werks. In diesem Zusammenhang interessierten vor allem Fragen der Datierung und der Rekonstruktion der Statue, aber auch das Verhältnis der Skulptur zu den antiken Texten, die von Kairos sprechen, ebenso ihre Position im Oeuvre des Künstlers und in der Geschichte der antiken Kunst.

Die Reliefs in Trogir⁸ (Abb. 72), Athen⁹ und Turin sind so eng verwandt, dass sie auf ein gemeinsames reliefartiges Vorbild zurückgehen müssen. Auf der anderen Seite sind bisher keine rundplastischen Wiederholungen bekannt geworden. Es lässt sich daher nicht mit Sicherheit klären, in welchem Verhältnis die aus den Reliefs zu erschließende Vorlage zu der literarisch bezeugten Statue des Lysipp steht. Festzuhalten ist, dass die ikonographischen Elemente des Figur durchwegs zu einer Entstehung im 4. Jahrhundert v. Chr. passen (s. u. S. 177–183). Aufschlussreich sind ferner Untersuchungen zu griechischen Statuen, von denen sowohl rundplastische Kopien wie auch späthellenistische Wiederholungen im Relief bekannt sind.¹⁰ Dabei zeigt sich, dass die Reliefbildhauer anatomische Details der Statuen genau wiedergeben können, kom-

317; H. 61,5 cm; gute Abbildung in gereinigtem Zustand bei Andreae, Bernard: Skulptur des Hellenismus. München 2001, 12 Abb. 1.

6 Curtius, Ernst: Archäologische Zeitung 33, 1875, 1–8 Taf. 1. 2, 1–4, 1–8 Taf. 1. 2, 1–4 (Publikation des Fragments von der Athener Akropolis).– Abramić, Michael: Ein neues Kairos-Relief, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 26, 1930, 1–8 Taf. 1.

7 Boschung 2011, 52 mit Anm. 30.– Boschung 2013a, 16 mit Anm. 30.– Mattiacci a. O. 133–134 Abb. 1. 2.– DNO; Archäologischer Kommentar zu Nr. 2160–2172. Zuletzt Adornato a. O. bes. 173–174, der die Reliefs in Turin und Trogir auf eine von Lysipp abhängige späthellenistisch-frühkaiserzeitliche *inventio* zurückführt.

8 Trogir, Museum im Konvent St. Nikolaus der Benediktinerinnen. H. 45 cm. Gute Abbildung und weitere Lit. bei Moreno, Paolo: Lisippo, L' arte e la fortuna. Ausstellungskat. Rom 1995, 192–193 Nr. 4.28.1.

9 Athen, Akropolismuseum Inv. 2799. Erhaltene Höhe 29 cm. Gute Abbildung und weitere Lit. bei Moreno a. O. 193 Nr. 4.28.2.

10 Boschung 2011, 57–59.– Boschung 2013a, 21–24.

plizierte raumgreifende Bewegungen aber flächig ausbreiten und auf eine einheitliche Bewegungsrichtung reduzieren. So ist eine dreidimensionale Rekonstruktion der Bewegungsmotive nicht möglich und ebenso bleibt offen, in welchem Format Lysipp die Figur ausgearbeitet hat.

GENESE

Die Ilias, frühestes Werk der griechischen Literatur aus dem späten 8. Jahrhundert v. Chr., gibt der Vorstellung vom entscheidenden Augenblick eine prägnante Fassung. Sie ist in den Versen des Epos formuliert und durch ein Sprachbild anschaulich gemacht:

»Aber viel zu große Bekümmernis drängt die Achaier!
Denn nun steht allen fürwahr auf der Schärfe des Messers:
Schmählicher Untergang den Achaiern oder Leben!«¹¹

Mit der Formulierung »auf der Schärfe des (Rasier-)Messers« (»ἐπὶ ξυροῦ ἴσταιται ἀκμῆς«) wird eine labile Situation beschrieben, die für einen kurzen Moment in der Schwebe bleibt, aber schon im nächsten Augenblick unumkehrbar entschieden werden kann. Die existenzielle Erfahrung einer krisenhaften Zuspitzung, in der die Entscheidung über Leben und Tod unmittelbar bevorsteht, wird durch die ungewöhnliche Handhabung eines alltäglichen Gerätes evoziert: Das Rasiermesser, das schärfste Gerät überhaupt, wird hier nicht zum Schneiden oder Schaben benutzt; vielmehr ist seine Schneide nach oben gedreht, so dass auf ihr das, was entschieden werden soll, für einen Augenblick ausbalanciert wird, bevor es nach der einen oder anderen Seite herunterfällt. Dabei bleibt offen, wer das Messer hält und wie die kritische Angelegenheit auf seine Schneide gelangt ist.

Artikulierte ist diese Vorstellung in Hexametern, die sie durch Rhythmisierung eingängig machen und ihr zugleich durch ästhetische Perfektion exemplarische Bedeutung verleihen. Es lässt sich nicht mehr

11 Homer, Ilias X 172–174: »ἀλλὰ μάλα μεγάλη χρεῖω βεβίηκεν Ἀχαιοῦς. / νῦν γὰρ δὴ πάντεσσιν ἐπὶ ξυροῦ ἴσταιται ἀκμῆς / ἢ μάλα λυγρὸς ὄλεθρος Ἀχαιοῖς ἢ ἐβίωναι.« Übersetzung nach J. H. Voss.– Zur Datierung der Verse vgl. Danek, Georg: Studien zur Dolonie. Wiener Studien, 12. Beiheft. Wien 1988 bes. 230–237.– Hainsworth, Brian: The Iliad. A Commentary III. Books 9–12. Cambridge 1993 bes. 151–155.

klären, ob der Dichter diese Vorstellung selbst entwickelte oder ob er eine bereits vorgefundene Denkfigur in Verse umgesetzt hat. Die Aufnahme in Homers *Ilias* verlieh ihr jedenfalls höchste Autorität. Spätere Autoren haben das Sprachbild seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. aufgenommen und abgewandelt;¹² heute ist es – vermittelt durch die antiken, byzantinischen und frühneuzeitlichen Sprichwörterkompendien – auch in den modernen Nationalsprachen zu finden. Freilich kennt das Epos für den kritischen Augenblick keine begriffliche Bezeichnung; das Wort *ó καιρός*, das in späteren Jahrhunderten dafür verwendet wird, fehlt. Dafür finden sich in der *Ilias* *καίριος* und *το καίριον*, das den Ort einer tödlichen Verletzung bezeichnet, also eine im Sinne des Angreifers gut getroffene Stelle am Körper des Gegners.¹³

Das Wort *καιρός* ist zuerst im frühen 7. Jahrhundert nachzuweisen, wobei es zunächst verschiedene Bedeutungen haben kann.¹⁴ In der ersten nachweisbaren Erwähnung bei Hesiod¹⁵ bezieht es sich nicht auf die Zeit; vielmehr wird vor dem Überladen der Schiffe und der Wagen gewarnt: *Kairos* bedeutet hier »das Angemessene«; »das Passende«. Umgekehrt verwendet Hesiod das Wort nicht, wenn er vom richtigen Zeitpunkt für Pflügen und Säen spricht (S. 50). Pittakos, einem der Sieben Weisen der Antike, wird das Apophthegma zugeschrieben: »καίρὸν γνῶθι«, »erkenne das richtige Maß« (wenn in der gleichen Bedeutung wie bei Hesiod verwendet) oder »erkenne den günstigen Augenblick«. Durch die lateinische Übersetzung in das Sprichwort »tempus nosce«, das den Zeitaspekt aufgreift, ist auch dieser Sinnspruch bis in die Neuzeit wirkmächtig geblieben.¹⁶

12 Beispiele im Zusammenhang mit *Kairos* zusammengestellt bei Benndorf, Otto: *Archäologische Zeitung* 21, 1863, 85; Simonides; Herodot VI 11; Theognis 557; Sophokles, *Antigone* 996; Euripides, *Hercules furens* 630; Theokrit 22,6.

13 Trédé-Boulmer 2015, 23–29 zu *Ilias* IV 185; VIII 84 und 326; XI 439; zum späteren Gebrauch 29–43.

14 Trédé-Boulmer 2015; zur Etymologie 16–17. 51–53.

15 Hesiod, *Erga* 694: »μέτρα φυλάσσεσθαι· καιρὸς δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος«: »bewahre das Maß; *Kairos* ist in allem das Beste«.

16 Apophthegma des Pittakos: Diogenes Laertios I 79.– Zur Gattung Althoff, Jochen / Zeller, Dieter (Hrsg.): *Die Worte der Sieben Weisen*. Darmstadt 2006; vgl. Hammerstaedt, Jürgen: *Philosophie auf Stein*. In: Blamberger/Boschung 2011, 244–246.– Die lateinische Fassung etwa in den *Adagia* des Erasmus von Rotterdam: Rüdiger, Horst: *Göttin Gelegenheit. Gestaltwandel einer Allegorie, in: arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 1, 1966 Heft 2, 131.

Regelmäßig wird das Wort als Bezeichnung eines Moments, in dem sich eine Situation unumkehrbar zum Guten oder zum Schlechten wendet, seit dem 5. Jahrhundert benutzt. »Kairos« kann dabei die Gefahr, vor allem aber die Gelegenheit des Augenblicks bezeichnen (Trédé-Boulmer 2015, 47), so etwa in den Aphorismen des Corpus Hippocraticum¹⁷ mit einer berühmten Wendung: »Das Leben ist kurz, die Wissenschaft groß, der Kairos aber ὀξύς« (oxýs, was »scharf«, »schneidend«, »spitz«, »sauer« oder »schmerzhaft« heissen kann). Das Adjektiv klingt an das Sprachbild bei Homer an (»ξυροῦ ἀκμή«), und es findet sich mehrfach in Verbindung mit Kairos.¹⁸ Pindar schreibt: »Kairos hat für die Menschen ein kurzes Maß«;¹⁹ oder: »in allen Dingen trägt der Kairos den Sieg davon«.²⁰ Bei Thukydides ist die Rede davon, dass Kairos, der richtige Zeitpunkt, kommt und genutzt wird,²¹ oder ungenutzt vorübergeht.²² Ähnliche Vorstellungen artikuliert Lysias, wenn er von der »schönsten Gelegenheit« spricht, die zu ergreifen sei.²³ In einem Zitat des Bildhauers Polyklet wird die Rolle des Kairos für das Gelingen eines Kunstwerks beschrieben.²⁴ In allen diesen Texten ist nicht von einer Person die Rede, sondern vom rechten Maß oder vom richtigen Augenblick. Καίρος meint dabei stets »die durch eine Gunst der Natur (oder Gottheit) ausgezeichnete Stelle im Raum (zunächst) und der Zeit (später), deren Erkenntnis und Nutzung dem menschlichen Handeln Gelingen verspricht.«²⁵ Die erwähnten

17 Hippokrates, Aphorismoi I 1: »ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρή, ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς«; Trédé-Boulmer 2015, 45. 48. 160. Kairos in den hippokratischen Schriften: Eskin, Catherine R.: Hippocrates, Kairos and Writing in the Sciences. In: Sipiora, Philipp / Baumlín, James S. (Hrsg.): Rhetoric and Kairos. Essays in History, Theory, and Praxis. Albany 2002, 97–113.– Trédé-Boulmer 2015, 155–193.

18 Platon, Politikos 307b: »ὀξύτερα ... τοῦ καιροῦ«; »was schärfer, und schneller und härter ist als der Kairos, das nennen wir überheblich und wahnsinnig«.– Trédé-Boulmer 2015, 48.

19 Pindar, Pythien IV 286: »καιρὸς πρὸς ἀνθρώπων βραχὺ μέτρον ἔχει«.

20 Pindar, Pythien IX 78: »ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως παντὸς ἔχει κορυφάν«.

21 Thukydides II 34: »καὶ ἐπειδὴ καιρὸς ἐλάμβανε«; »als der richtige Augenblick gekommen war«.

22 Thukydides IV 27: »μηδὲ διαμέλλειν καιρὸν παριέντας«; »er ermahnt sie, nicht zu zaudern und dabei den Kairos zu verpassen«.

23 Lysias 13,6: »νομίζοντες κάλλιστον καιρὸν εἰληφέναι«; »sie glaubten, die schönste Gelegenheit ergriffen zu haben«.

24 Vgl. S. 46.– Zum Zusammenhang von *Kairos* und *Symmetria* Trédé-Boulmer 2015, 66–71.

25 Kerkhoff, M.: Kairos. In: HdPh 4, 1976, 667.

Texte, so knapp und unzusammenhängend sie auch sind, lassen einige Vorstellungen erkennen, die mit Kairos assoziiert werden: Er ist kurz (Pindar); scharf (Hippokrates); schön (Lysias); es gilt, ihn zu erkennen (Pittakos); der Kairos kommt und kann, wenn er nicht genutzt wird, vorbeigehen (Thukydides); man kann ihn ergreifen (Lysias). Wer ihn wahrnimmt, vermag auf vielen Gebieten erfolgreich zu sein: Er trägt im Wettkampf den Sieg davon (Pindar); kann eine Krankheit richtig behandeln (Hippokrates); eine vollkommene Statue schaffen (Polyklet); oder mit einer Rede sein Ziel erreichen.²⁶

Mit *καῖρός* verbinden sich im 5. Jahrhundert v. Chr. also unterschiedliche Erfahrungen und Vorstellungen, die sich zwar sprachlich äußern, aber nicht verknüpft, systematisiert oder begrifflich geklärt werden. Das dürfte zum ersten Mal nach 450 v. Chr. in einem Hymnus des Dichters Ion von Chios geschehen sein. Der Text ist verloren, aber Pausanias berichtet, dass darin Kairos als das jüngste Kind des Zeus bezeichnet wurde.²⁷ Damit war die Vorstellung vom richtigen Augenblick nicht nur personifiziert, sondern auch auf eine betont jugendliche Altersstufe festgelegt: durch diese Genealogie wird Kairos zum jüngeren Bruder der jugendlichen Götter Apollo, Dionysos und Hermes. Unbekannt bleibt, ob der Hymnus ältere Vorstellungen aufnahm und weiterentwickelte, etwa zur Schnelligkeit des Kairos oder zur Möglichkeit, ihn zu ergreifen. Ebenso wenig ist bekannt, ob der Text Angaben zum Aussehen, zum Verhalten oder zu Attributen des jugendlichen Gottes enthielt. Die Erwähnung im Zusammenhang mit einem Altar des Kairos in Olympia lässt allenfalls vermuten, dass Ion wie zuvor Pindar die Bedeutung der günstigen Gelegenheit für agonistische Erfolge hervorhob. Im Verlauf des 4. Jahrhunderts v. Chr. wird Kairos Gegenstand eingehender Reflexionen, wie der Titel »περὶ καιροῦ« einer verlorenen Schrift des Demetrios von Phaleron zeigt (Diogenes Laertios V 81). Nach Platons *Nomoi* lenkt Gott die menschlichen Angelegenheiten zusammen mit Tyche und Kairos (Platon, *Nomoi* IV 709 b).

26 Trédé-Boulmer 2015, 149–309. Aristoteles, *Nikomachische Ethik* 1096a, 31–34 nennt die Bedeutung des Kairos für Strategie, Medizin und Gymnastik.– Zur Rolle des Kairos in der griechischen Rhetorik: Kinneary, James L. / Eskin, Catherine R.: Kairos. In: *HWdR* 4, 1998, 835–844.

27 Pausanias V 14,9: »γενεαλογεῖ δὲ ἐν τῷ ὕμνῳ νεώτατον παῖδων Διὸς Καιρὸν εἶναι«.– Page, Denys L.: *Poetae Melici Graeci*. Oxford 1962, 384 Nr. 742.– Dazu Trédé-Boulmer 2015, 75.

MEDIALITÄT

Lysippos Statue war, wie Himerios zu Recht andeutet, handwerklich virtuos ausgeführt. Es bedurfte höchster Geschicklichkeit, die Figur so auszubalancieren, dass sie auf der Spitze des einen Fußes stehen bleibt. Das war, ohne störende Stützen, nur bei einer Bronzestatue möglich; Myrons Darstellung des ekstatisch hüpfenden Satyrs Marsyas hatte bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. ein ähnlich anspruchsvolles Bewegungsmotiv gemeistert. Technisch schwierig war ferner die Befestigung der Waage, die zweifellos als gesondert gefertigtes Objekt aufgesetzt war. Auch die großen Schwingen dürften, wie später bei der Figur des Agon aus Mahdia, einzeln gearbeitet und angestückt worden sein.²⁸

Der Bildhauer hat aber nicht nur die technischen, sondern auch die ikonographischen Möglichkeiten seines Mediums ausgenutzt, um eine überraschende, in vielen Elementen einzigartige Figur zu schaffen. Manche Elemente sind im Rahmen der Kunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. konventionell. Das gilt etwa für die jugendliche muskulöse Gestalt, die einen athletischen Jüngling am Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter zeigt. Dem grammatikalischen Geschlecht des Wortes entsprechend ist *Καίρος* in einem männlichen Körper personifiziert. Seine Alterstufe ist der des Eros angepasst und entspricht damit dem Hymnus des Ion von Chios, der ihn als jüngsten Sohn des Zeus bezeichnet hatte. Das ist zugleich auch eine Verdeutlichung der Schönheit des Kairos, von der Lysias spricht. Konventionell sind auch die Fußflügel. Sie bezeichnen Personen, die sich mit großer Geschwindigkeit bewegen, so etwa die Götterboten Iris und Hermes. Die Form der Rückenflügel mit einer kräftigen Einrollung findet sich seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. bei sitzenden oder liegenden Sphingen, die ihre Schwingen nicht zur Fortbewegung durch die Luft nutzen, also auch nicht ausbreiten (*Abb. 73*).²⁹ Dieses Detail zeigt, dass der Gott seine kräftigen Flügel im Augenblick

28 Zum Marsyas des Myron: Vorster, Christiane: Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano. MAR 22. Mainz 1993, 21–25 Nr. 3–4 mit weiterer Lit.– Zum Agon aus Mahdia: Söldner, Magdalena: Der Eros von Mahdia. *Antike Plastik* 26, 1998, 61–71.

29 Vgl. z. B. Woysch-Méautis, Daphné: La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs. Lausanne 1982, 134–135 Taf. 61–63 Nr. 362. 363. 367. 368. 372. 373. 379.



73 Akroter in Form einer Sphinx; von einer attischen Grabstele des 4. Jahrhunderts v. Chr.; H. 41 cm. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Inv. Sk 886.

nicht einsetzt, dass er sich aber mit ihnen jederzeit in die Luft erheben könnte. Wenn Lysipp für Kairos eine Form der Schwingen verwendet, die sonst den Sphingen zugeordnet wird, so vermeidet er damit zugleich eine Verwechslung mit dem ebenfalls geflügelten Eros. Auch die asymmetrische Ausbreitung der Flügel verdeutlicht, dass sie zu diesem Zeitpunkt nicht mehr bzw. noch nicht zum Fliegen genutzt werden.³⁰

Ungewöhnlich ist die Bewegung mit dem vorgestreckten, oberhalb des Bodens schwebenden rechten Fuß und dem federnd eingeknickten linken Bein, das nur auf den Zehenspitzen ruht. Das verhindert, dass die Figur in dieser Position zur Ruhe kommen könnte; vielmehr scheint sie etwas nach hinten zu kippen, was durch das Vorbeugen des Oberkörpers und das Vorstrecken des rechten Beines korrigiert wird. Auch dieses Bewegungsmotiv findet eine Entsprechung in der Kunst der Spätklassik, nämlich in der Figur eines landenden Eros auf einer apulischen Patera aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. (*Abb. 74*)³¹: So wird deutlich, dass Kairos in diesem Augenblick aus der Höhe herabkommt und auf der Erde Fuß fasst. Damit wird ein kurzer Moment des Übergangs gezeigt, vom Flug in unerreichbaren Höhen zum schnellen Lauf auf der Erde. Nur in diesem einzigen, unerwarteten und glück-

30 Vgl. etwa die wagenfahrenden Eroten: Hermary, Antoine u. a.: Eros. In: LIMC III 1986, Nr. 203. 556a.

31 Hermary a. O. 899 Nr. 568 Taf. 641.



74 Apulische Patera mit Darstellung eines landenden Eros; um 350 v. Chr. London, British Museum F 132.

lichen Moment, wo der Flug beendet und der Lauf noch nicht begonnen ist, ist Kairos in Reichweite der Menschen. Das auffällige Bewegungsmotiv erinnert an die Vorstellung des Thukydides, wonach der Kairos herbei kommt und vorübergeht. Dem transitorischen Moment entspricht die Handlung, denn der Jüngling trägt eine Waage mit zwei Schalen auf einem gerundeten Rasiermesser, das er wiederum auf den ausgestreckten Fingern seiner rechten Hand balanciert. Die Waage erinnert daran, dass Kairos nicht nur den richtigen Zeitpunkt, sondern auch das richtige Maß bezeichnen kann (Trédé-Boulmer 2015, 56–66). Unklar bleibt, was hier eigentlich gewogen wird, denn die Schalen sind leer. Nach den Texten des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. entscheidet Kairos letztlich Alles: ob ein Kunstwerk oder eine medizinische Heilung gelingt; ebenso, ob ein Sieg im Wettkampf oder im Krieg errungen werden kann. So ist es verständlich, dass das Bild sich nicht auf einen einzelnen Bereich festlegt. Offensichtlich ist dagegen, dass Kairos den Ausgang des Entscheidungsprozesses beeinflusst, indem er den Zeigefinger auf eine der Waagschalen legt. Damit unterscheidet er sich von anderen wägenden Göttern wie Zeus, Aphrodite oder Eros, die den Sterblichen ihr Schicksal zumessen.³²

³² Zur ikonographischen Tradition der Wägeszenen: Siebert, Gérard: Hermes. In: LIMC V 1990, 338 Nr. 622–629 Taf. 250.– Vollkommer, Rainer: Ker. In: LIMC VI 1992, 19–21 Nr. 57–68.– Delivorrias, Angelos: Aphrodite, LIMC II 1984 Nr. 156. 1246–1249.– Comstock, Mary B. / Vermeule, Cornelius C.: Sculpture in Stone.

Sie halten die Waage, ohne das Resultat zu beeinflussen und beobachten, ohne selbst einzugreifen, das Schwanken der Schalen.

Auffällig ist die Verwendung des Rasiermessers. Zwar nennt Hippokrates den Kairos »ὀξύς«, was auch »schneidend« heißen kann, doch entspricht dies nicht der gezeigten Handlung, denn das Messer wird nicht zum Schneiden benutzt. Vielmehr bezieht sich die Darstellung auf das homerische Sprachbild, steht doch die Waage tatsächlich »auf der Schärfe des Messers«. Aber die Ilias verbindet die kritische Situation nicht mit dem Begriff des Kairos und schon gar nicht mit einer mythologischen Person dieses Namens. Die Verbindung von Sprachbild und Kairos ist vielmehr erst in der Figur des Lysipp erfolgt. Anders als bei den Versen der Ilias ist hier klar, wer das Messer führt und den Ausgang der Krise entscheidet.

Ebenso ungewöhnlich ist die Frisur: das Haar ist in lange Strähnen aufgelöst und fällt in Büscheln auf die Stirn und an den Seiten, während die Strähnen am Hinterkopf glatt anliegen. Dies entspricht weder griechischen Kinder- oder Ephebenfrisuren, noch der Frisur des Eros. Die besten Parallelen bieten die Alexanderbildnisse, insbesondere die Herme Azara, die aus guten Gründen ebenfalls mit Lysipp in Verbindung gebracht worden ist (*Abb. 76*).³³ Ähnlich sind insbesondere die langen und ungleichmäßig bewegten Strähnen, die hinter dem Ohr und an den Schläfen herabfallen, dabei das Ohr aber freilassen. Während das Haar sich vorne und an den Seiten vom Kopf löst, liegt es hinten eng an. Damit enden die Gemeinsamkeiten: Bei Kairos fällt ein langes wirres Haarbüschel nach vorn auf die Stirn; die Nackenhaare sind lang und legen sich über den Ansatz des Flügels im Vordergrund.

So ist festzuhalten, dass Lysipp im späteren 4. Jahrhundert die Figur des Kairos aus älteren und zeitgenössischen Vorstellungen vom günstigen Augenblick geschaffen hat. Diese waren sprachlich formuliert, also propositional;³⁴ zugleich aber unzusammenhängend und disparat. In der nichtpropositionalen Darstellung der Statue sind sie gesammelt und miteinander verbunden. Zugleich führte die Konkretisierung in einer Statue dazu, dass auch Bereiche ausgestaltet werden mussten, von

The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston. Boston 1976, 20–25 Nr. 30.

33 Himmelfmann 1989, 89 *Abb. 31 a. b*; 94.– Stewart, Andrew: *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley 1993, 165–171. 423 *Abb. 45. 46.*– Jucker, Ines: *Ein Bildnis Alexanders des Großen*. München 1993, 18–19.

34 Vgl. zu propositionalem und nicht-propositionalem Wissen S. 49–58.



75 Kopf des Kairos; Ausschnitt aus dem Relief in Turin (Abb. 71).



76 Bildnis Alexanders des Großen; Kopf 25 cm. Paris Louvre MA 436.

denen vorher nie die Rede war. Zunächst verkörpert die Figur selbst den Kairos. Ihre Körperformen bezeichnen eine Alterstufe zwischen Kindheit und Ephebenalter, somit also einen biographischen Moment, der die schönste Blüte der Jugend markiert und der nicht lange andauern kann, sondern vorübergeht.³⁵ Dieser biographische Kairos ist weitgehend berechenbar: Das Heranwachsen des Knaben lässt sich ebenso voraussehen wie das Erreichen des Erwachsenenalters. Zweitens ist es das Bewegungsmotiv, das Vorstellungen vom Kairos aufnimmt und in eine konkrete anschauliche Form umsetzt. Kein Text beschreibt, wie Kairos sich bewegt, nur dass er herbeikommt und vorbeigeht, dass er kurz und schnell ist. Der Bildhauer musste sich auf ein bestimmtes Bewegungsmotiv festlegen und er schuf eine unkonventionelle Darstellung, die dem singulären Motiv entspricht. Der jugendliche Gott ist aus der Höhe herabgekommen, ist in diesem Augenblick gegenwärtig und kann sich sofort wieder entziehen. Damit wird nun gerade die Unberechenbarkeit des Kairos beschrieben: Es lässt sich nicht vorhersehen, wann er herbeifliegt, wo er sich niederlassen wird, wann und wohin er wieder verschwinden wird. Als drittes charakterisiert die Handlung den Kairos: er wägt die Dinge gegeneinander ab, hält die Entscheidung virtuos in der Schwebe, führt dann aber willkürlich die Lösung herbei. Und viertens

35 Vgl. Trédé-Boulmer 2015, 48–51 zum Zusammenhang von *Akme* und *Kairos*.



77a Statue des Poseidipp von Pella; Rekonstruktion Klaus Fittschen, H. 1,47 m. Göttingen, Archäologisches Institut, Abgussammlung A 628 und A 1525.



77b Porträt des Poseidipp von Pella; H. 33 cm. Genf, Musée d'art et d'histoire Inv. MF 1330. Nach Abguss im Akademischen Kunstmuseum, Bonn Inv.-Nr. 2352.

sind es die Attribute, die das Wesen des Kairos anzeigen: Die Frisur, die an den jugendlichen Weltbeherrscher Alexander erinnert und damit die weitreichende Macht des Kairos andeutet, die schnellen Flügel, die entscheidende Waage, das scharfe Rasiermesser.

Die beschriebenen Elemente sind heterogen und in ihrer Aussage zum Teil widersprüchlich; gerade dadurch spiegelt die Statue unterschiedliche Bedeutungsnuancen des Wortes *καῖρός*: die Affinität zu *ἀκμή* (Akme, »Höhepunkt«, »Blütezeit«) durch die gewählte Altersstufe; die Deutung als das richtige Maß durch die Verwendung der Waage; die Auffassung, dass ein einziger Augenblick unwiderruflich über das weitere Schicksal entscheiden kann, durch die Evokation des homerischen Sprachbildes. Lysipp hat nicht nur ältere und bisher isolierte Vorstellungen aufgenommen und kombiniert, sondern sie gleichzeitig präzisiert und verändert: In keinem der erhaltenen früheren Texte ist davon die Rede, das Kairos geflügelt ist und schon gar nicht wird eine

bestimmte Frisur beschrieben. Nirgends ist vor Lysipp davon die Rede, dass Kairos kritische Angelegenheiten auf Messers Schneide setzt, Entscheidungen mit der Waage trifft und sie durch Manipulation der Waagschalen beeinflusst.

DYNAMIK

Zwei Generationen nach Lysipp (etwa um 270 v. Chr.) schrieb der Dichter Poseidipp von Pella (*Abb. 77a–b*)³⁶ ein Epigramm, das Einzelheiten der Statue inhaltlich ausdeutet. Es hat seine eigene Überlieferungsgeschichte, gelangte es doch bereits in der Antike in die griechischen Anthologien und von dort in die um 1300 in Konstantinopel fertiggestellte *Anthologia Planudea*, die seit 1494 gedruckt vorlag.³⁷ Das Gedicht hat entscheidend zur Berühmtheit der spätklassischen Statue und ihres Schöpfers beigetragen, ist es doch bis in die Neuzeit vielfach nachgeahmt, übersetzt, paraphrasiert und in Bilder umgesetzt worden. So ließe sich auch dieser Text als Morphem auffassen und auf Genese, Wirkmacht und Medialität überprüfen.³⁸ Das kann hier nur ansatzweise und mit Blick auf die Kairos-Statue geschehen.

36 Zur Wiedergewinnung der Statue: Fittschen, Klaus: Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen 2. Teil. Die Statuen des Poseidipp und des Ps.-Menander, *AM* 102, 1992, 229–271 Taf. 61–91.

37 Zur Überlieferungsgeschichte vgl. Beckby, Hermann (Hrsg.): *Anthologia Graeca* I. München 1958, 68–113.– Zum Epigramm des Poseidipp: *Anthologia Graeca* 16,275.– Austin, Colin / Bastianini, Guido: *Poseidippi Pellaei quae supersunt omnia*. Mailand 2002, 180–181 Nr. 142.– *DNO* Nr. 2160.– Prioux, Évelyne: *L' épigramme sur le portrait de Ladas par Myron: Un vestige oublié des théories de Posidippe?* In: von den Hoff, Ralf / Queyrel, François / Perrin-Saminadayar, Éric: *Eikones, portraits en contextes. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du V^e au I^{er} s. av. J.-C.* Venosa 2016, 271–294 bes. 281–288.– Zu den Statuenbeschreibungen des Poseidipp: Gutzwiller, Kathrin: *Poseidippus on Statuary*. In: Bastianini, Guido / Casanova, Angelo: *Il papiro di Posidippo un anno dopo*. Florenz 2002, 41–60.– Stewart, Andrew: *Poseidippus and the Truth of Sculpture*. In: Gutzwiller, Kathrin: *The New Poseidippus. A Hellenistic Poetry Book*. Oxford 2005, 183–205, 183–205.– Strocka, Volker Michael: *Poseidippos von Pella und die Anfänge der griechischen Kunstgeschichtsschreibung*, *Klio* 89, 2007, 332–345.– Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 128–129.– Prioux a. O. 271–278.– Vgl. Austin/Bastianini a. O. 84–85 Nr. 62; 88–89 Nr. 65.

38 Vgl. oben S. 31–36.

- »Woher stammt der Künstler?« – »Aus Sikyon.« – »Wie heisst er?«
 »Lysippos.« – »Wer bist du?« – »Kairos, der Alles Beherrschende
 (ὁ πανδαμάτωρ).«
 »Warum gehst du auf Zehen?« – »Ich renne immer.«
 »Warum haben deine Füße ein Paar Flügel?« – »Weil ich mit dem
 Wind fliege.«
 »Warum hältst du in der rechten Hand ein Messer?« – »Um den
 Menschen zu zeigen, dass keine Schärfe so scharf schneidet
 wie ich selbst.«
 »Und das Haar, warum fällt es dir ins Gesicht?« – »Beim Zeus, wer
 mir begegnet soll mich fassen.«
 »Warum bist du hinten kahl?« – »Bin ich mit geflügeltem Fuß
 vorbeigeflitzt, so bekommt mich keiner mehr von hinten zu
 fassen, auch wenn er es wünscht.«
 »Warum schuf dich der Künstler?« – »Für euch und zu eurer Be-
 lehrung stellte er mich, Fremder, in der Vorhalle auf.«³⁹

Während die Kairos-Statue eine präsentionale, nicht-diskursive und nicht-propositionale Artikulation der Vorstellungen vom günstigen Augenblick war, stellt das Epigramm eine folgenreiche diskursive und propositionale Artikulation dar.⁴⁰ Das Gedicht gibt eine Beschreibung der Statue, aber es leistet zugleich eine einseitige folgenreiche Ausdeutung und eine inhaltliche Festlegung der Figur. Wenngleich die Skulptur die größere Anschaulichkeit, eine augenfällige räumliche Präsenz und eine ganzheitliche Erscheinung besitzt, sind manche ihrer Aussagen ambivalent. Einige mögen evident sein, so die Festlegung des Geschlechts oder des Lebensalters. Andere Elemente – etwa die Fußflügel – folgen einem verbindlichen ikonographischen Zeichensystem und sind damit ebenfalls eindeutig lesbar. Wieder andere wie z.B. die Frisur erinnern eher vage an eine bekannte Ikonographie und können assoziativ, mit- hin nur unverbindlich ausgedeutet werden. Attribute wie Rasiermesser und Waage waren für den zeitgenössischen Betrachter als Gegenstände des Alltags zwar eindeutig bestimmbar, in der spezifischen Zuordnung aber ungewohnt und erklärungsbedürftig. So eröffnet die Figur, obwohl vom Bildhauer in jedem Detail als dreidimensionale Form eindeutig fest- gelegt, ein weites Feld unterschiedlicher Sinnzuschreibungen, die durch

³⁹ Übersetzung: Jürgen Hammerstaedt.

⁴⁰ Zu den Begriffen vgl. Niklas 2013, 29–30.

die diskursive Rahmung, also etwa durch den Rezeptionszusammenhang sowie durch Erwartungen und Vorkenntnisse des Betrachters bestimmt sind.

Das Epigramm zeigt, dass die ambivalenten und offenen Formen der Statue eine inhaltliche Festlegung geradezu erforderten. Es gibt keine umfassende Beschreibung, sondern konzentriert sich auf einzelne Bereiche, die es unmissverständlich ausdeutet. Die Schilderung – von den Zehenspitzen an aufsteigend – ist zwar auf wenige Bereiche fokussiert, dort aber so genau, dass Poseidipp die Statue wohl aus eigener Anschauung gekannt haben dürfte. Die gewählte Form des Dialogs gibt seiner Interpretation eine besondere Autorität, denn die Figur nennt selbst ihren Namen, erklärt selbst die seltsamen Züge ihres Aussehens und ihres Verhaltens, begründet selbst die eigene Genese. Bei diesem Verfahren bleibt der größte Teil der Statue unerwähnt. Weder die merkwürdige Frisur noch das auffällige Bewegungsmotiv werden im Detail beschrieben. Aber gerade die Fokussierung auf wenige Aspekte steigert die Wirkung der Interpretation; die Aussparungen in der Beschreibung werden sich später als besonders produktiv erweisen.

In dem Gedicht erinnert manches an frühere Vorstellungen des 5. Jahrhundert v. Chr. Wenn Poseidipp den Kairos sagen lässt, dass er schärfer schneidet als jede Schneide (»ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος«), so klingt hier die hippokratische Wendung an, aber auch das homerische Sprachbild. Neu und folgenreich ist die Ausdeutung der Frisur. Die Bezeichnung des Kairos als Allherrscher (πανδαμάτωρ) mag durchaus eine Interpretation der an Alexander den Großen erinnernden Schläfenlocken sein. Aber kein älterer Text spricht davon, dass man den Kairos beim Haarschopf fassen müsse; nur von »erkennen« und »ergreifen« ist die Rede und davon, dass man ihn nicht verpassen solle. Lysipp selbst kann eine solche Deutung nicht beabsichtigt haben, den die Reliefs in Turin und Trogir geben am Hinterkopf flach anliegende Strähnen an und auf dem Rücken fallen lange Strähnen über den Ansatz der Flügel. Erst Poseidipp hat, zwei Generationen nach der Schaffung der Statue, die Frisur im Nacken als »kahl« interpretiert. Der Kairos des Lysipp führt die Entscheidung selbst herbei, indem er die Waage mit zwei Fingern in einer bestimmten Position festhält: Er ist der entscheidende Akteur, der willkürlich Gelingen oder Fehlschlagen aller Tätigkeiten festlegt; der Betrachter hat keine Möglichkeit, diese Entscheidung zu beeinflussen. Dagegen fordert Poseidipp sein Publikum auf, selbst aktiv zu werden und den geflügelten Kairos entschlossen festzuhalten. Bei diesem Szenario spielt die Waage keine Rolle und so ist es verständlich, dass Poseidipp

sie nicht erwähnt. Wer den lysippischen Kairos an den Haaren zurückrisse, riskierte freilich das Herunterfallen der Waage und damit die unkontrollierbare Katastrophe. Und welcher Sterbliche könnte einen Sohn des Zeus gegen dessen Willen gewaltsam festhalten, ohne sich der Hybris schuldig zu machen und – wie etwa Aktaion (Boschung 2015c) – die dafür festgesetzte schwere Strafe zu erleiden? Für den frühhellenistischen Dichter ist Kairos ganz offensichtlich kein Gott und nicht der entscheidende Akteur, sondern ein Objekt, das es zu überwinden gilt.

Lysipp selbst scheint durch das Aufgreifen des homerischen Sprachbildes ein eher ambivalentes Bild des Kairos vermittelt zu haben: Was »auf Messers Schneide« steht, kann sich zum Guten oder zum Schlechten wenden. Poseidipp aber deutet die Figur einseitig als die günstige Gelegenheit, die es zu ergreifen gilt. Auf jeden Fall war seine Interpretation in höchstem Maße wirkmächtig: Bis heute ist es eine verbreitete Redewendung, dass »die Gelegenheit am Schopf zu packen« ist. Auch mit der Ausdeutung des Bewegungsmotivs als beständiges Laufen scheint der Dichter die Absicht des Bildhauers zu verkennen: Das Turiner Relief jedenfalls zeigt kein Laufen der Figur auf Zehenspitzen, sondern den Augenblick, in dem Kairos aus der Höhe herabkommt und auf der Erde aufsetzt. Andere Elemente des Kairos – so seine aktive Rolle oder seine Bedeutung als »das Angemessene« – sind dabei vollständig ausgeblendet. Es lässt sich nicht klären, wieweit der Dichter ältere Interpretationen, die am Standort der Statue zirkuliert haben mögen, aufgegriffen hat. In jedem Falle legte die literarische Ausdeutung gerade durch ihre Einseitigkeit die Interpretation der Statue für alle Zeit fest. Sollte es andere – ältere oder konkurrierende – Deutungen gegeben haben, so sind sie durch das Epigramm für immer verdrängt worden.

Die Statue des Lysipp hat in der Folge eine vielfältige Rezeption erfahren, weil nicht nur die nichtdiskursive Artikulation in der Figur selbst, sondern auch die diskursive im Gedicht des Poseidipp weiterentwickelt worden ist. Gerade die durch das Epigramm begründete literarische Tradition erwies sich als wirkmächtig. Der früheste erhaltene literarische Reflex, aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., ist eine Nachdichtung des Phaedrus⁴¹ in lateinischer Sprache: Er beschreibt – sicher ohne ei-

41 Phaedrus, *Fabulae* V 8. – Moreno, Paolo: *Lisippo I.* Bari 1974, 174 Nr. 48. – Kansteiner, Sascha u. a. (Hrsg.): *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild.* Berlin 2007, 107. – Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 131–132. – DNO Nr. 2168.

gene Anschauung – eine nackte Figur in schnellem Lauf, auf einem Rasiermesser schwebend (*»pendens in novacula«*), kahl aber mit Locken auf der Stirn, die man festhalten soll, weil sie – einmal entwischt – auch von Jupiter nicht mehr eingeholt werden kann. Die Beschreibung und die moralische Botschaft der Figur erinnern an das Gedicht des Poseidipp und offensichtlich ist der lysippische Kairos gemeint. Aber Phaedrus übergeht den Namen und umschreibt statt dessen die Figur als *»effigies temporis«*, die wiederum die *»occasio«* bezeichnet. Der Grund liegt darin, dass die lateinische Sprache kein exaktes Äquivalent für das griechische *καιρός* kennt und den Begriff entweder allgemein mit *tempus* (Zeit) oder mit *occasio* (Gelegenheit) übersetzt.⁴² Phaedrus versucht dem Dilemma zu entgehen, indem er beide Wörter gleichermaßen benutzt, ohne den eigentlichen Namen zu nennen..

Als *Occasio* benennt im 4. Jahrhundert n. Chr. der Dichter Ausonius⁴³ eine Figur, die Flügelschuhe hat, einen kahlen Hinterkopf und Haar, das vorne in das Gesicht fällt. Soweit entspricht die Beschreibung dem Kairos-Epigramm des Poseidipp, doch weichen die übrigen Angaben ab: *Occasio* steht auf einem Rad; sie ist ein Werk des Phidias; neben ihr steht (als zweite Figur) *Metanoia*, die Reue. Die Abhängigkeit von Poseidipp ist durch die Dialogform des Gedichts, aber auch durch seine moralische Botschaft deutlich: *Occasio* ist flüchtig; wenn sie vorbei ist, lässt sie sich nicht mehr festhalten. Auch die *Disticha Catonis*, ebenfalls im 4. Jahrhundert n. Chr. verfasst, wissen, dass *Occasio* vorne zu fassen, hinten aber kahl ist.⁴⁴ Ausonius steigert manche Aspekte des Poseidipp-Epigramms: den Kunstwert der Statue, indem er sie Phidias zuschreibt, dem berühmtesten Bildhauer der Antike überhaupt; die Flüchtigkeit des Augenblicks, indem er *Occasio* auf einem Rad stehend evoziert; die Aufforderung zu entschlossenem Handeln durch die Betonung der Reue, die sich sonst einstellt. Bemerkenswert ist die Geschlechtswandlung, die

⁴² Vgl. Rivautea/Ricolvi a. O. (wie Anm. 5) XXII 4–8, wo der Name in der latinisierten aber ungebräuchlichen Form *Caerus* angegeben ist. – Zum produktiven Potential von Übersetzungen vgl. etwa Schütrumpf, Eckart: *The Earliest Translations of Aristotle's Politics and the Creation of Political Terminology*. MLC 8. Paderborn 2014, bes. etwa 17. 21–27.

⁴³ Ausonius, *Epigrammata* 12. – Rüdiger a. O. (wie Anm. 16) 128–129. – Kansteiner a. O. 108. – Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 137–146. – DNO Nr. 2169.

⁴⁴ *Disticha Catonis* II 26: *»Rem tibi quam nosces aptam dimittere noli: / Fronte capillata, post est occasio calva.«* – Rüdiger a. O. (wie Anm. 16) 130. – Moreno 1974, 226 Nr. 93. – Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 148.

sich aus der Übersetzung von Καῖρός mit *Occasio* ergibt⁴⁵: Der rechte Augenblick ist kein Jüngling mehr, sondern eine »*dea rara et paucis nota*«, »eine seltene und nur Wenigen bekannte Göttin«. Die Wirksamkeit des Ausonius-Gedichts für das Mittelalter und die frühe Neuzeit zeigen etwa die Erwähnung in den *Carmina Burana*⁴⁶ und die Nachdichtung des Niccolò Macchiavelli.⁴⁷

Die griechischen Texte des Kallistratos⁴⁸ und des Himerios⁴⁹, die beide aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. stammen, bezeichnen die Figur dagegen weiterhin als Καῖρός und als Werk des Lysipp. In der griechischen Literatur des byzantinischen Mittelalters heisst sie im 11. und 12. Jahrhundert Χρόνος, aber sie wird als Werk des Lysipp beschrieben, hat vorne lange Locken und ist hinten kahl.⁵⁰ Auch hier ist klar, dass der lysippische Kairos gemeint ist. Χρόνος entspricht der Deutung als »*effigies temporis*« bei Phaedrus, so dass es sich bei der byzantinischen Benennung um eine Rückübertragung aus dem Lateinischen handeln dürfte.

Ähnliche Veränderungen finden sich in der bildlichen Überlieferung des Kairos. Eine Gemme in London (*Abb. 78*)⁵¹ zeigt dieselbe Figur wie die Reliefs in Turin und Trogir. Sie stimmt mit ihnen in der Haltung überein, balanciert wie sie eine Waage auf einem Gegenstand in der aus-

45 Ausonius umschreibt dagegen in seinem *Ludus septem sapientum* 203–204 den Sinnspruch des Pittakos (vgl. oben Anm. 16), dessen griechische Fassung er mit »γίγνωσκε καῖρόν« angibt, mit »*tempus ut noris*«, wohl weil die Fassung »*tempus nosce*« ihrerseits bereits sprichwörtlich geworden war.

46 *Carmina Burana* LXXVII 1,5–8; Moreno, Paolo: *Lisippo I.* Bari 1974, 255–256 Nr. 127.

47 Rüdiger a. O. (wie Anm. 16) 132–133. – Moreno, Paolo: *Lisippo I.* Bari 1974, 277–278 Nr. 153. – Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 150.

48 Kallistratos, *Statuarum descriptiones* VI 1–4. – Altekamp, Stefan: Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos, *Boreas* 11, 1988, 138–148. – Bäßler, Balbina / Nesselrath, Hans-Günther: *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos.* Leipzig 2006, 67–78. – Kansteiner a. O. (wie Anm. 41) 103–105. – Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 129. – DNO Nr 2161.

49 Himerios, *Oratio* 13, 1. – Moreno 1974, 229–230 Nr. 95. – Kansteiner a. O. (wie Anm. 41) 105–106. – Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 130. – DNO Nr 2162.

50 Moreno, Paolo: *Lisippo I.* Bari 1974, 256–273. Nr. 129 (Kedrenos); Nr. 133. 135. 137–139 (Tzetzes). Nr. 145 (Nikephoros Blemmydes). – Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 130. – DNO Nr. 2163–2167 (Tzetzes). 2170 (Kedrenos). 2171 (Nikephoros Blemmydes).

51 Moreno, Paolo: *Lisippo, L' arte e la fortuna.* Rom 1995, 195 Abb. 4.28.4.

gestreckten linken Hand und hält mit dem Zeigfinger der rechten Hand eine der beiden Waagschalen nieder. Aber die Figur ist bärtig, stellt also einen erwachsenen Mann dar. Der ausschreitende rechte Fuß schwebt in der Luft, während der linke auf einer Kugel steht. Hier ist nicht der »jüngste Sohn des Zeus« gemeint, sondern ein älterer Mann. Damit ist ein zentrales ikonographisches Element der spätklassischen Statue aufgegeben. Der Grund liegt darin, dass die Figur nicht als Kairos aufgefasst wird, sondern wie bei Phaedrus als Tempus. Eine inhaltliche Erweiterung ist auch der Globus, der das Weltall bezeichnet (S. 238–240): Die Zeit ist damit als Weltbeherrscher dargestellt; πανδαμάτωρ (allesbeherrschend) nennt den Kairos ja bereits Poseidipp. Andere Gemmen geben der Figur einen Schmetterling anstelle des Rasiermessers in die Hand (*Abb. 79a–b*) und schaffen damit eine Verbindung zu Eros.⁵²

Zwei Reliefs in St. Petersburg⁵³ (*Abb. 80*) und aus der Sammlung Medici (*Abb. 81*)⁵⁴ weichen in ähnlicher Weise vom Kairos des Lysipp ab wie die Gemme in London: Auch bei ihnen ist die Figur, die durch Rückenflügel, Bewegungsmotiv, Handhabung der Waage und Fingergestus weitgehend den Reliefs in Turin und Trogir entspricht, bärtig und stellt somit einen älteren Mann dar. Bei dem Relief in St. Petersburg liegt die Waage nicht auf einem Rasiermesser, sondern auf einer Kugel oder einer Scheibe, auf die eine Mondsichel aufgelegt ist; gemeint ist auch hier der Himmelsglobus, der Tempus als Weltherrscher bezeichnet. Beide Reliefs unterscheiden sich, untereinander übereinstimmend, auch in anderen Punkten von dem Turiner Kairos: Bei beiden ist der Hinterkopf tatsächlich kahl und das Haar über der Stirn ist in ähnlicher Weise aufgewühlt, aber nicht waagrecht nach vorne gezogen. Bei beiden verdecken die langen Strähnen an der Kopfseite das Ohr und sind in gleicher Weise nach hinten geführt. Zudem ist das linke Bein weiter nach vorne aus-

52 Stewart, Andrew F.: Lysippan Studies 1. The Only Creator of Beauty, *American Journal of Archaeology* 82, 1978, 165 Abb. 1.– Ensoli, Serena in: Moreno, Paolo: *Lisippo, L' arte e la fortuna*. Rom 1995, 397 Abb. 6.16.1.

53 Moreno, Paolo: Kairos. In: LIMC V 1990, 922 Nr. 5.– Greifenhagen, Adolf: Vom Saturnglauben der Renaissance, *Die Antike* 11, 1935, 67–84 Taf. 4. Höhe 60 cm; Breite 40 cm.– Lupulus, Michele Archangelo: *Iter Venusinum vetustis monumentis explicatum*. Neapel 1793, Frontispiz und S. 49–51 nennt als Aufbewahrungs- und Fundort die fürstlichen Gärten von Tripalda in Apulien.

54 Verschollen: Ensoli a. O. 396 Abb. 1.– Paolozzi Strozzi, Beatrice / Schwarzenberg, Erkingen: Un Kairos Mediceo, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 35, 1991, 307–317; mit neuzeitlicher Signatur des Agorakritos.



78 Römische Gemme mit Tempus, H. 1,7 cm. London, BrMus 1772.



79a-b Römische Gemme mit Tempus-Darstellung, H. 0,9 cm. **b** Umzeichnung. London, British Museum 1771.



gestreckt als bei der Kairosfigur; die Bewegung ist als schnelles Laufen verstanden. Aus den Gemeinsamkeiten der Reliefs aus der Sammlung Medici und in St. Petersburg ergibt sich, dass sie auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, das die Reliefversion des lysippischen Kairos, wie sie durch die Darstellungen in Turin und Trogir vertreten wird, weiterentwickelt hatte.

Offensichtlich teilen sich also die Interpretationen bereits seit der frühen römischen Kaiserzeit: Während im griechischen Bereich die Bezeichnung als Kairos und die Beschreibung als Jüngling bis in die Spätantike weiterläuft, bringt im Westen die sprachliche Übersetzung von Kairos als *Tempus* auch eine Umdeutung mit sich: Jetzt bezeichnet die Figur die Zeit allgemein und sie wird als Tempus älter und bärtig dargestellt. Damit mögen die Flügel als Zeichen für die Flüchtigkeit der Zeit erscheinen, die sich nicht festhalten lässt, sondern stets weiterläuft. Dem entspricht die Abänderung des Bewegungsmotivs, das zu einem schnellen Laufen umgestaltet worden ist. Das passt zu Vorstellungen, wie sie sich etwa in einem berühmten Vers Vergils finden;⁵⁵ bereits Seneca hat ihn als Ausgangspunkt für moralisierende Maximen benutzt (Briefe an Lucilius 108,24). Den inhaltlichen Veränderungen entsprechen die formalen: Die Stirnlocke ist reduziert, das Bewegungsmotiv aber zu einem schnellen Laufen geworden. Tempus läuft schnell und gleichmäßig; festhalten lässt sich die Zeit auf keine Weise. Ein Teil der At-

⁵⁵ Vergil, Georgica 3,284: »fugit irreparabile tempus«.



80 Relief, H. 60 cm. Tempus mit Waage und Globus. St. Petersburg, Ermitage A544.



81 Relief, einst Florenz, Palazzo Medici. Darstellung des Tempus, mit einem Rasiermesser in der linken Hand (verschollen).

tribute verlor bei der Umbenennung den ursprünglichen Sinn, so das Messer und die Waage. Denn Tempus, die Zeit, ist – anders als Kairos – berechenbar, lässt sich voraussehen und in eine längerfristige Planung einbeziehen. Es ist daher verständlich, wenn bei einigen Exemplaren das Rasiermesser ersetzt wird.

Mittelalterliche und neuzeitliche Darstellungen sind nur in Ausnahmefällen, und dann auch nur mittelbar, vom Formenrepertoire der spätklassischen Statue abhängig. Dies geschieht in der Regel gerade dann, wenn die Figur nicht in ihrer ursprünglichen Bedeutung erkannt, sondern als Tempus identifiziert worden ist. Ein bezeichnendes Beispiel bietet ein Kupferstich, den G. C. Capaccio 1592 als Beispiel für inschriftenlose Embleme abdruckte (*Abb. 82*) und der auf das Relief im Palazzo Medici zurückgeht. Er zeigt einen geflügelten bärtigen Mann, der nach rechts läuft, mit der vorgestreckten rechten Hand auf einem Rad eine Waage balanciert und gleichzeitig mit zwei ausgestreckten Fingern der linken Hand den Stand der Waagschalen reguliert.⁵⁶ Die Wirkung der Zeit verdeutlichen die sprießenden Gräser und der Baumstrunk, aus dem

⁵⁶ Capaccio, Giulio Cesare: *Delle imprese trattato*. Neapel 1592, I 4.– Greifenhagen a. O. Abb. 20.– Weitere Beispiele: Paolozzi-Strozzi/Schwarzenberg a. O. 307–316 mit Abb. 1. 4.– Corrozet, Gilles: *Hecatographie*. Paris 1540. 1544 Abb. Niib; dazu Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, 1813.



82 *Effetti del tempo*; aus G. G. Capaccio, *Delle imprese trattato*; 1592.



83 Darstellung von *Le monde*; aus G. Corrozet: *Hecatographie*; 1540.

wiederum ein neuer Trieb aufwächst. Insbesondere die Geste der linken Hand lässt die Abhängigkeit von der antiken Vorlage, damit letztlich auch von der Statue des Lysipp, unmissverständlich erkennen. Anders als bei dem Medici-Relief ist der bärtige Läufer bekränzt und trägt an den Füßen geflügelte Stiefel. Capaccio deutet die Figur als Darstellung der »*effetti del tempo*«, stellt also den Zusammenhang mit der literarisch bekannten Kairosstatue nicht her. Das erklärt auch, warum der Kupferstich den Gegenstand in der vorgestreckten rechten Hand als Wagenrad interpretiert: Ohne Kenntnis der literarischen Quellen ließ sich das halbrunde Objekt des antiken Reliefs nicht als Rasiermesser erkennen. So konnte Gilles Corrozet die Figur sogar zur Illustration von »*le monde*« heranziehen, bevor er sie vier Jahre später als »*le temps*« bezeichnete (Abb. 83).

Wenn im Mittelalter oder in der frühen Neuzeit nicht Tempus, sondern Kairos oder Occasio dargestellt werden sollte, so geschah dies aufgrund der literarischen Quellen. Die Bilder nehmen ikonographische Elemente der antiken Texte und ihrer Nachdichtungen auf, die ihrerseits letztlich auf die Statue des Lysipp zurückgehen. Da die Künstler auf verschiedene Texte zurückgreifen und deren Angaben mit unterschiedlicher Genauigkeit umsetzen, variieren die so geschaffenen Darstellungen beträchtlich, nicht nur in Bereichen, die in den Texten ausgespart bleiben, sondern auch in der Zuordnung und Gewichtung der beschriebenen Elemente. Bildhauer, Zeichner, Maler und Kupferstecher nutzen die Leerstellen der Dichtung, um ihren eigenen Vorstellungen eine anschauliche

Form zu geben. So zeigt ein Relief (wohl des 11. Jahrhunderts) in Torcello (Abb. 84)⁵⁷ den unbärtigen Kairos mit den Attributen der spätantiken literarischen Beschreibungen: mit einer Waage wie bei Himerios, mit Rädern wie bei Ausonius, mit einem Messer. Aber das Messer ist kein Rasiermesser mehr, es hat vielmehr eine lange Klinge. Und es wird nicht benutzt, um die Waage zu balancieren, sondern über dem Kopf geschwungen. Das entspricht der Beschreibung bei dem byzantinischen Schriftsteller Tzetzes: Chronos halte ein Schwert (oder ein großes Messer) hinter seinem Rücken.⁵⁸ Die Figur ist in eine Szene einbezogen: Ein Mann packt sie am Haarschopf; ein anderer hat sie gerade verpasst. Eine trauernde Frau rechts, hinter dem Laufenden, erinnert an das Gedicht des Ausonius, in dem Occasio mit der Reue (Metanoia) verbunden ist. Der mittelalterliche Bildhauer dieses Reliefs hat keine Vorlage des lysippischen Kairos benutzt; die ikonographische Tradition ist offensichtlich abgebrochen. Aber er kannte zweifellos spätantike oder byzantinische Texte, die die Statue beschreiben sollten.

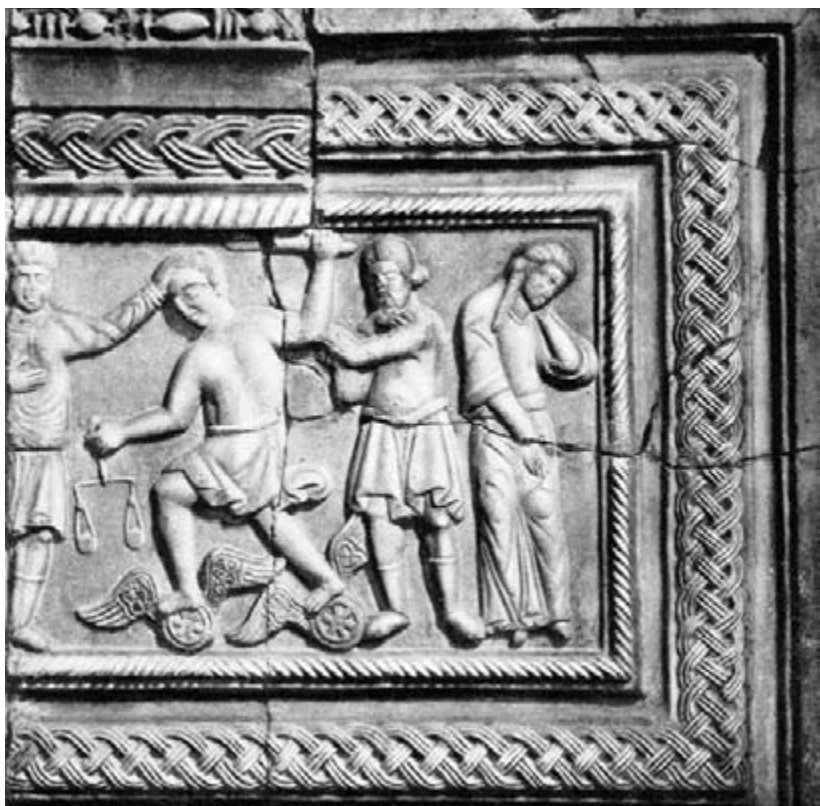
Auch die Emblembücher des 16. Jahrhunderts gehen für die Darlegung der Occasio von den literarischen Texten aus.⁵⁹ So bietet das *Emblematum liber* des Andrea Alciato von 1531 unter dem Titel »*In occasionem*« eine lateinische Version des poseidippischen Kairos-Epigramms.⁶⁰ Alciato übernimmt die Dialogstruktur des Vorbildes, nennt als Schöpfer des Werkes ebenfalls Lysipp von Sikyon und erwähnt wie Poseidipp als Attribute Fußflügel, Schermesser, Stirnlocken und kahlen Hinterkopf. Trotz des Titels vermeidet die Nachdichtung eine Benennung der beschriebenen Figur und umschreibt sie als »*capti temporis articulus*«, d. h. als Darstellung der ergriffenen günstigen Gelegenheit. Das damit kombinierte Bild folgt zunächst dem Titel, denn es zeigt eine nackte Frau, die nur einen Lendenschurz trägt. Dem Text entspricht die Frisur mit langen, nach vorne gewehten Stirnlocken und kahlem Hinterkopf; abweichend steht die Figur auf einer im Text nicht genannten

⁵⁷ Moreno, Paolo: Lisippo, *L' arte e la fortuna*. Rom 1995, 195 Nr. 4.28.5.– Greifenhagen a. O. 70–71 Abb. 4.– Vgl. auch Moreno, Paolo: Kairos. LIMC V 1990, 923 Nr 15.– Bouras, Charalampo H., *Archaiologikon Deltion* 21A, 1966, 26–34 Taf. 14–19.– Mattiacci a. O. (wie Anm. 4) 146–147 Abb. 5.

⁵⁸ Tzetzes, *Chiliades* 8, 428–434: »πρὸς τὸ κατόπιν μάχαιραν«.– Kansteiner a. O. (wie Anm. 41) 106–107.– DNO Nr. 2165.

⁵⁹ Henkel/Schöne a. O. 1809–1811.

⁶⁰ Alciato, Andrea: *Emblematum liber*. Augsburg 1531 A 8 Emblema CXXII.– Henkel/Schöne a. O. 1809.



84 Relief des 11. Jahrhunderts mit Kairos und Metanoia. Torcello, Dom.

Kugel, während die erwähnten Fußflügel fehlen. In der 1584 in Paris erschienenen lateinisch-französischen Ausgabe wird Poseidipp ausdrücklich als Quelle des Gedichtes genannt (Abb. 85).⁶¹

Im *Emblematum liber* des J. J. Boissard von 1588 wird dagegen die Abhängigkeit vom Gedicht des Ausonius deutlich.⁶² Das Bild (Abb. 86) zeigt unter der Überschrift »*Qui perd l' occasion, tard se repend*« eine fliegende nackte Frau, deren hüftlange Stirnlocken von einem Krieger in antiker Rüstung mit beiden Händen beherzt ergriffen werden. Dazu passt, dass »*l' occasion*« wie sonst Victoria einen Palmzweig als Siegeszeichen hält. Ihr Hinterkopf ist kahl, was die Legende »*a tergo*

⁶¹ Alciato, Andrea: *Emblemata latinogallica. Les emblemes latin-françois*. Paris 1584, 169–170.

⁶² Boissard, Jean Jacques: *Emblematum liber. Emblemes latins*. Metz 1588, 60–61.



85 Darstellung der Occasio;
aus A. Alciato, *Emblemata*
latinogallica; 1584.

calva est« zusätzlich herausstreicht. Der fliegenden Occasio läuft eine bekleidete Frau vergeblich hinterher; der lateinische Text nennt sie (wie Ausonius) *Metanoea*, die längere französische Version »*la penitence*«. Boissards Krieger nimmt *Occasio* wie einen Gegner gefangen, indem er sie an den Haaren zu Boden zieht; er befolgt damit die Ermahnung der antiken literarischen Texte. Embleme dieser Art liessen sich leicht in andere Gattungen übertragen und in neue Kontexte einbeziehen, in den Baudekor eines spanischen Palazzo ebenso wie in ein Gedicht von Martin Opitz oder Heinrich Heine.⁶³ So blieb die Vorstellung vom Kairos bis in die Gegenwart aktuell.⁶⁴

⁶³ Baudekor: Zafra Molina, Raphael: Problemas en la recepción moderna del Emblematum Liber de Andrea Alciato en España. In: López Poza, Sagrario (Hrsg.): Florilegio de estudios emblemática. A florilegium of studies on emblematics. Proceedings of the 6th International Conference of The Society for Emblem Studies 2002. Valle Inclán 2004, 688–692 mit Abb. 19–22.– In der neuzeitlichen Literatur: Rüdiger a. O. (wie Anm. 16) bes. 131 (Opitz). 162–163 (Heine).

⁶⁴ Das zeigt die Beschäftigung mit dem Begriff in der Philosophie und Theologie der letzten Jahrzehnte; z. B. Englert, Rudolf: Kairologie. In: Betz, Hans Dieter u. a. (Hrsg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft 4. Tübingen 2001, 739.– Barthes, Roland: Das



86 Darstellung der *Occasio*; aus: J.-J. Boissard, *Emblematum liber*; 1588.

Somit ist deutlich, wann und in welchen Werken die prägnanten Vorstellungen vom entscheidenden Augenblick eine rekurrente Form erhalten haben und in welcher Weise sie jeweils neu gefasst worden sind: In der Zeit um 700 v. Chr. im Sprachbild der epischen Verse; in der Zeit Alexanders des Großen durch die Kairos-Statue des Lysipp; im frühen Hellenismus mit dem Epigramm des Poseidipp; in der frühen römischen Kaiserzeit durch die Reliefkopien und durch die Umdeutung in den lateinischen Nachdichtungen. In diesem Tableau erweist sich die Statue des Lysipp als eine durch Tast- und Sehsinn wahrnehmbare Konkretisierung und Fortentwicklung von verbreiteten zeitgenössischen Vorstellungen, mithin als das eigentliche Morphem. Sie integriert das fast 400 Jahre ältere Sprachbild der *Ilias*, das durch die sprichwörtliche Verwendung seinerseits längst wirkmächtig geworden war. Die Statue ist in ihrem eigenen Medium nicht rezipiert worden; anders als von anderen Werken des Lysipp gibt es von ihr keine rundplastischen Kopien. Wirksam wurden dagegen die Übertragungen in andere Medien: in Relief

Neutrum. Vorlesungen am Collège de France. Frankfurt a.M. 2005, 279–289.–
 Agamben, Giorgio: Die Zeit die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Frankfurt a.M. 2006, 82–83.–
 Konersmann, Ralf in: Walter Benjamin, Kairos. Schriften zur Philosophie. Frankfurt a.M. 2007, 327–348.

und Glyptik, v. a. aber in die Literatur, wo das Gedicht des Poseidipp eine bis heute anhaltende Wirkung entfaltet hat. In der Folge waren es wiederum die literarischen Bearbeitungen, die die Eindeutigkeit der Interpretation leisteten und damit die Nachhaltigkeit des Morphoms bis auf den heutigen Tag ermöglichten, freilich nur für ein einzelnes Element. Denn die komplexen und zunächst ambivalenten Aussagen der Statue des Lysipp reduzierten sich auf die zuerst von Poseidipp formulierte Aufforderung, die Gelegenheit beim Schopf zu packen.

KAIROS UND ANTIKE ZEITVORSTELLUNGEN

Lysipp war nicht der einzige griechische Künstler, der im 4. Jahrhundert v. Chr. Zeitvorstellungen eine sinnlich wahrnehmbare Form gab. Ebenfalls um 330 v. Chr. schuf ein Maler in Tarent ein Vasenbild mit der Darstellung des Ἐνιαυτός (Eniautos, »Jahr«; *Abb. 87*).⁶⁵ Das Vasenbild zeigt die Liebesbeziehung zwischen Zeus und Leda und verweist gleichzeitig auf die eleusinischen Mysterien. Eniautos steht scheinbar unbeteiligt neben der größeren Figur der sitzenden Eleusis. Er ist als Jüngling gezeigt, der mit der gesenkten rechten Hand den Mantel hinter seinem Rücken ausbreitet, wodurch sein Körper fast vollständig entblösst wird. Er ist nicht nur kleiner, sondern auch deutlich jünger als die sitzende Eleusis, die den Ort der Mysterien personifiziert und die nach dem Alters- und Größenunterschied seine Mutter sein könnte. Im vollen Haar trägt Eniautos einen Kranz aus Ähren. Mit der erhobenen linken Hand hält er ein großes glänzendes Füllhorn, aus dem schwere Kornähren herauswachsen.

Alan Shapiro hat darauf hingewiesen, dass Eniautos bereits im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. bei Pindar als Begleiter der Jahreszeiten genannt und dort als παντελής (pantelés, »Allvollender«) bezeichnet wird (Shapiro 2011, 200–202). Für die Konkretisierung dieser Vorstellung in einer Personifikation legte der Maler die Ikonographie des Plutos zugrunde, des jugendlichen Gottes von Eleusis (*Abb. 88*).⁶⁶ Seit der Mitte des 4. Jahrhundert v. Chr. zeichnen ihn die Vasenmaler in Athen als

⁶⁵ Shapiro 2011 mit der älteren Literatur.– Aellen, Christian: A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonctions des personifications dans la céramique italote. *Kilchberg* 1992, 150–153. 212 Nr. 85 Taf. 101. 103.

⁶⁶ Clinton, Kevin: Ploutos. In: *LIMC VII* 1994, 416–418 bes. Nr. 6–11.



87 Apulisch rotfigurige Lutrophoros; Ausschnitt mit Eniautos und Eleusis, um 330 v. Chr. Malibu, J. Paul Getty Museum Ac.no. 86.AE.680.



88 Attische Pelike des 4. Jahrhunderts v. Chr., Ausschnitt mit Demeter und Plutos. St. Petersburg, Ermitage Museum 1792.

stehenden Knaben mit Ährenkranz und einem Füllhorn, aus dem Ähren wachsen. Er hat den Mantel um seinen linken Arm gelegt, so dass der Körper nackt bleibt. Auf diese Weise personifiziert er den Reichtum der Kornernte, mit dem seine Mutter Demeter die Menschen beschenkt. Der Tarentiner Maler übernahm die attische Ikonographie des Plutos, wechselte aber durch die Namensbeischrift die Identität der Figur aus. Während die Form bei diesem Transfer von Athen nach Tarent konstant blieb, änderte sich ihr Inhalt.⁶⁷ Eigenschaften und Leistungen des eleusinischen Lokalgottes Plutos wurden damit für die universell gültige Personifikation des Jahres in Anspruch genommen. Das Jahr ist, so zeigt es der Maler, schön und jugendlich. Mit seinem Reichtum bringt es Fülle und Wohlstand; es vollendet in seinem Verlauf vor allem die Kornernte, deren fruchtbare Ähren es präsentiert.

Anders als die Kairosstatue blieb die gleichzeitige Eniautos-Darstellung ohne erkennbare Nachwirkung, obwohl seine Figur nicht weniger anschaulich ist. Die wenigen späteren Darstellungen des Eniautos⁶⁸

⁶⁷ Vgl. dazu Boschung/Jäger 2014; darin besonders Jäger 2014 zur Frage der »Statuenidentität«.

⁶⁸ Shapiro 2011, 217–219 (Eniautos in der Festprozession Ptolemaios II.).

bzw. des Annus⁶⁹ nehmen ihre Ikonographie nicht auf. Das hat mehrere Gründe. Der erste liegt in der Wahl des Mediums, hat doch die Figur eines Vasenbildes nicht die raumgreifende und augenfällige Präsenz einer Statue. Entscheidend war, dass seine Darstellung innerhalb der Vasenmalerei keine Nachfolge fand und auch nicht in andere Medien übertragen worden ist, somit keine literarische Transkription erfahren hat. Wenn die Statue des Kairos größere Aufmerksamkeit fand, so hängt das zweifellos auch mit dem Rang ihres Schöpfers zusammen, denn Lysipp galt bereits in der Antike als einer der bedeutendsten Bildhauer.⁷⁰ Das wiederum verlieh seinen Werken den Status einer visuellen Autorität (S. 101–103).

Wenn der anonyme Maler in Tarent und der berühmte Bildhauer Lysippos sich etwa gleichzeitig bemühten, Zeitvorstellungen eine konkrete, sinnlich wahrnehmbare Form zu geben, so mag das damit zusammenhängen, dass auch die Philosophen des 4. Jahrhunderts v. Chr. über die Eigenart der Zeit nachdachten. Das legt es nahe, die Statue des Lysipp als Formulierung differenzierter Vorstellungen über einen bestimmten Aspekt der Zeit mit den entsprechenden Passagen aus der Physik des Aristoteles zu vergleichen.⁷¹ Der Philosoph beschreibt den Zusammenhang der Zeit mit Bewegung und Veränderung; er beschäftigt sich mit »τὸ νῦν« (to nûn; »das Jetzt«), das Vergangenes, das nicht mehr existiert, vom Zukünftigen trennt, das noch nicht existiert. Ulrich Schädler sah in der Kombination von Rasiermesser und Waage eine Übereinstimmung mit den Ausführungen bei Aristoteles: Das Messer entspräche dem »νῦν«, die beiden Arme der Waage dem »vorher« und »nachher«, die von dem νῦν scharf getrennt werden. Dagegen spricht aber die Darstellung, bei der die Waage längs auf der Schneide liegt und damit aber kein Schneiden abbildet, sondern vielmehr das prekäre Gleichgewicht visualisiert.

Übereinstimmungen ergeben sich aber in zwei anderen Punkten. Aristoteles betont den Zusammenhang der Zeit mit Bewegung und Ver-

⁶⁹ Parrish, David: Annus. In: LIMC I (1981), 799–800.

⁷⁰ Moreno, Paolo: Lysippos (I). In: Vollkommer, Rainer (Hrsg.): Künstlerlexikon der Antike 2. München/Leipzig 2004.

⁷¹ Aristoteles, Physika IV 217b–223b.– Schädler, Ulrich: Kairos, der unfruchtbare Moment. In: Bol, Peter C. (Hrsg.): Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Symposion Frankfurt a.M. 2000 (2003), 171–182.– G. W. Most und H. Kuhlmann in: Rudolph, Enno (Hrsg.): Zeit, Bewegung, Handlung. Studien zur Zeitabhandlung des Aristoteles. Stuttgart 1988, 11–25. 63–96.

änderung; Zeit ist nicht mit ihnen identisch, aber auch nicht von ihnen zu trennen. Zeit ist kontinuierlich und verändert sich wie ein Punkt, der sich auf einer Linie bewegt (Physika IV 218b–220b). Diesen Ausführungen entspricht die Statue dadurch, dass sie das Bewegungsmotiv des Kairos auffällig betont: Die Haltung, in der Kairos erscheint, kann – wie das aristotelische »νῦν« – nur ein Übergang sein. Auch setzt der Philosoph die zeitlichen Begriffe »vorher« und »nachher« mit den örtlichen »davor« und »dahinter« in Beziehung (Physika IV 219a). Das entspricht in auffälliger Weise der Kairosstatue, bei der die singuläre Frisur – besonders in der seit Poseidipp geltenden Deutung – die Parallele »vorne/vorher« und »hinten/nachher« aufgreift. Das Werk des Lysipp und der Zeittraktat des Aristoteles sind beide Quellen für das Verständnis des späten 4. Jahrhunderts v. Chr. von Zeit; aber sie stimmen nur zu einem kleinen Teil überein und fokussieren unterschiedliche Aspekte.

OCCASIO UND FORTUNA

Die lateinische Übersetzung des griechischen *καῖρός* als *occasio* betont ein einzelnes Element des ursprünglichen Konzepts, das bereits durch Poseidipp dominant geworden ist: die Interpretation als entscheidender Moment, den es zu nutzen gilt. Dabei kommt dem Betrachter die aktive Rolle zu: Er soll die flüchtige und einmalige günstige Gelegenheit augenblicklich erkennen und durch entschlossenes Agieren nutzen. Das impliziert eine optimistische Einschätzung der Möglichkeiten menschlichen Handels, die annimmt, der Mensch könne durch Aufmerksamkeit, Entscheidungsfreude und Tatkraft sein Schicksal selber zu seinem Vorteil gestalten. Die Vorstellungen anderer Zeiten und Kulturen vom entscheidenden Augenblick sind fatalistischer. Schon das homerische Sprachbild der Entscheidung auf Messers Schneide weist dem betroffenen Menschen eine passive Rolle zu: Gedeih und Verderben werden ihm von Mächten zugeteilt, die nicht benannt sind und die er nicht beeinflussen kann. Ähnlich skeptisch beurteilt ein buddhistisches Gleichnis aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. die Möglichkeit, das menschliche Schicksal selbst zu gestalten. Darin erläutert Buddha bildhaft das unerwartete Eintreten eines glücklichen Ereignisses: Ein hölzernes Joch mit einer einzigen Öffnung wird von wechselnden Winden über die Meere getrieben. In diesen lebt eine blinde Schildkröte, die alle hundert Jahre auftaucht. Eher wird diese Schildkröte, wenn sie auftaucht, ihren Hals durch das Joch stecken, als dass ein Unkundiger als Mensch wiedergeboren

wird.⁷² In diesem Gleichnis gibt es keine Möglichkeit, aktiv Einfluss zu nehmen; vielmehr bestimmen das unkoordinierte Wirken mächtiger Elemente und eine ziellose Routine das Schicksal.

Ebenso ausgeliefert erscheint der Mensch in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Vorstellung einer Glücksgöttin (Tyche bzw. Fortuna),⁷³ die nicht nur einzelnen Individuen, sondern sogar ganzen Städten nach Belieben ihr Schicksal zuteilt. Auch wenn versucht werden kann, sie durch Opfer und Tempel freundlich zu stimmen, so bleibt sie doch stets launisch, willkürlich und unberechenbar. Bezeichnend dafür ist das Verhalten des Quintus Lutatius Catulus. Der gelehrte Dichter und Rhetor gelobte am 30. Juli 101 v. Chr. als Feldherr vor der entscheidenden Schlacht gegen die Kimbern bei Vercellae, im Falle seines Sieges in Rom einen Tempel für *Fortuna huiusce diei* zu erbauen, also für die »Fortuna dieses einen Tages«. Der Ausgang des Krieges hing nach seinem Verständnis nicht nur von der überlegenden Strategie des Generals und der Tapferkeit römischer Legionäre ab, sondern war in erster Linie ein Geschenk der Glücksgöttin, die durch das Gelübde günstig beeinflusst werden sollte. Hier ging es nicht darum, eine Gelegenheit tatkräftig beim Schopf zu packen; vielmehr entschied die Gunst Fortunas über das Schicksal der Völker. In dem prächtigen Rundtempel, den Catulus zum Dank auf dem Marsfeld errichtete, verkörperte das kolossale Kultbild der Göttin die Vorstellung des Stifters von jener überirdischen Macht, die ihm seinen Erfolg zugewiesen hatte (Abb. 89).⁷⁴

72 Emmrich, Christoph: Piling Up Bones and Burning Down the World. Buddhist Literary Images to Think By and Time. In: Boschung/Wessels-Mevissen 2012, 271–297 bes. 282–283.

73 Villard, Laurence / Rausa, Federico: Tyche. Tyche/Fortuna. In: LIMC VIII, 1997, 115–141.

74 Martin, Hanz Günther: Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik. Rom 1987, 103–111. 213–215 Nr. 5 Taf. 13–14.– Leach, Eleanor W.: Fortune's Extremities: Q. Lutatius Catulus and Largo Argentina Temple B: A Roman Consular and His Monument. In: *Memoirs of the American Academy in Rome* 55, 2010, 111–134.– Albers, Jon: *Campus Martius. Die urbane Entwicklung des Marsfeldes von der Republik bis zur mittleren Kaiserzeit*. Wiesbaden 2013, 58–60.



89 Kolossalkopf der *Fortuna huiusce diei*; nach 100 v. Chr., H. 1,46 m. Rom, Kapitolinische Museen Inv 2780.

2. WISSENSORDNUNGEN

2.1 GÖTTERGESTALTEN: DIE MACHT DER UNSTERBLICHEN

KULTSTATUEN ALS KONKRETISIERUNG RELIGIÖSER VORSTELLUNGEN

Wenn in der Erläuterung der morphomatischen Betrachtungsweise die Zeusstatue in Olympia (S. 25–27) als Beispiel für die Prägung religiöser Vorstellungen durch wirkmächtige Artefakte angeführt wurde, so soll dieser Ansatz in den folgenden Überlegungen auf die gesamte Gattung der Kultstatuen übertragen werden. Seit jeher haben sie das besondere Interesse der Klassischen Archäologie gefunden,¹ sind sie doch bereits in der Antike vielfach kommentiert worden. Es gibt wenige Kunstwerke des Altertums, die so detailliert beschrieben wurden wie etwa der Zeus des Phidias in Olympia² oder die Athena Parthenos.³ Und dabei handelte es sich auch noch um zentrale Werke der antiken Kunstgeschichte, von den bekanntesten Künstlern geschaffen, deren Ruhm wiederum durch ihre Arbeit an den Kultbildern begründet war (S. 101–102).

1 Hölscher, Fernande: Kultbild. In: ThesCRA IV 2005, 52–65 mit der weiteren Literatur. Aus einer ethnologischen Perspektive: Kohl, Karl-Heinz: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München 2003, 203–223.

2 Vlizos, Stavros: Der thronende Zeus. Eine Untersuchung zur statuarischen Ikonographie des Gottes in der spätklassischen und hellenistischen Kunst. Rahden 1999, 5–21. – Rügler 2003, 151–157. – Hier S. 102–104 mit Anm. 26.

3 Leipen, Neda: Athena Parthenos. A Reconstruction. Toronto 1971, 1–3. – Vgl. Nick, Gabriele: Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption. Mainz 2002, 211–231. z. B. Test. 65. 73. 77. 95.

Um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. bestritt der Philosoph Protagoras die Möglichkeit, die Götter überhaupt wahrzunehmen. Der berühmt gewordene Satz, mit dem er sein heute verlorenes Werk über die Götter beginnen ließ, lautete:

»Über die Götter habe ich keine Möglichkeit zu wissen, weder dass sie sind, noch dass sie nicht sind, noch, wie sie etwa an Gestalt sind; denn vieles gibt es, was das Wissen hindert: die Nichtwahrnehmbarkeit und dass das Leben des Menschen kurz ist.«⁴

Diese Feststellung muss eine beachtliche Brisanz gehabt haben, denn als Protagoras sein Buch öffentlich vorlas, wurde er – wie sein Biograph berichtet – in die Verbannung geschickt, sein Werk aber von Staats wegen eingesammelt und öffentlich auf der Agora verbrannt (Diogenes Laertios IX 52). Dies verhinderte jedoch nicht, dass sich weitere antike Autoren über das Wesen der Götter äusserten; sie als Naturphänomene oder als menschliche Erfindung deuteten, verspotteten oder überhaupt ihre Existenz leugneten (Boschung 2007, 66–67). Später, im 1. Jahrhundert v. Chr., unterschied Varro drei Möglichkeiten, die Götter zu erklären: die mythische der Dichter, die naturwissenschaftliche der Philosophen, und die staatstragende der Völker.⁵

Seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. können wir eine Diskussion über das Wesen der Götter fassen, die sich dann bis ans Ende der Antike fortsetzt; einen Überblick dazu gibt etwa Cicero in seiner Schrift *De natura deorum*, die eine Fülle älterer Meinungen referiert und einander gegenüber stellt. Kontrovers diskutiert wurde nicht nur, ob es überhaupt göttliche Wesen geben könnte, sondern auch, wo sie gegebenenfalls leben, wie sie aussehen und ob sie die gleiche Gestalt wie die Menschen haben. Umstritten war auch, ob sie die Menschen überhaupt wahrnehmen, ob Menschen sie erreichen, vielleicht sogar beeinflussen und durch Opfer oder Wohlverhalten gnädig stimmen können. Auf solche Fragen gaben die Kult-

4 Diogenes Laertios IX 51.– Diels, Hermann / Kranz, Walther: Die Fragmente der Vorsokratiker II⁶. Zürich 1951 Nr. 80,4: »περὶ μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι οὐθ' ἔς εἰσιν οὐθ' ἔς οὐκ εἰσιν οὐθ' ὅποιοι τινες ιδέαν πολλὰ γὰρ τὰ κωλύοντα εἰδέναι ἔτ' ἀδηλότης καὶ βραχύς ἐν ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου.«

5 Überliefert bei Augustinus, *De civitate Dei* VI 5: (Varro) »... tria genera theologiae dicit esse, id est rationis quae de diis explicantur, eorumque unum mythicon appellari, alterum physicon, tertium civile ... Deinde ait: »Mythicon appellant, quo maxime utuntur poetae, physicon, quo philosophi, civile, quo populi.«



90a-b Gemme mit Zeustempel und Kultstatue, H. 1,1 cm. München, Staatliche Münzsammlung Inv. T223; **b** Abdruck.

statuen klare und überzeugende Antworten, zwar nicht philosophisch und logisch, dafür aber sinnlich erlebbar und gerade dadurch überzeugend. Jede Einzelheit der Statuen trug zu dieser Aussage bei: Standort, Größe, Material, Haltung und Attribute; endlich auch Kontext und Inszenierung der Statuen.

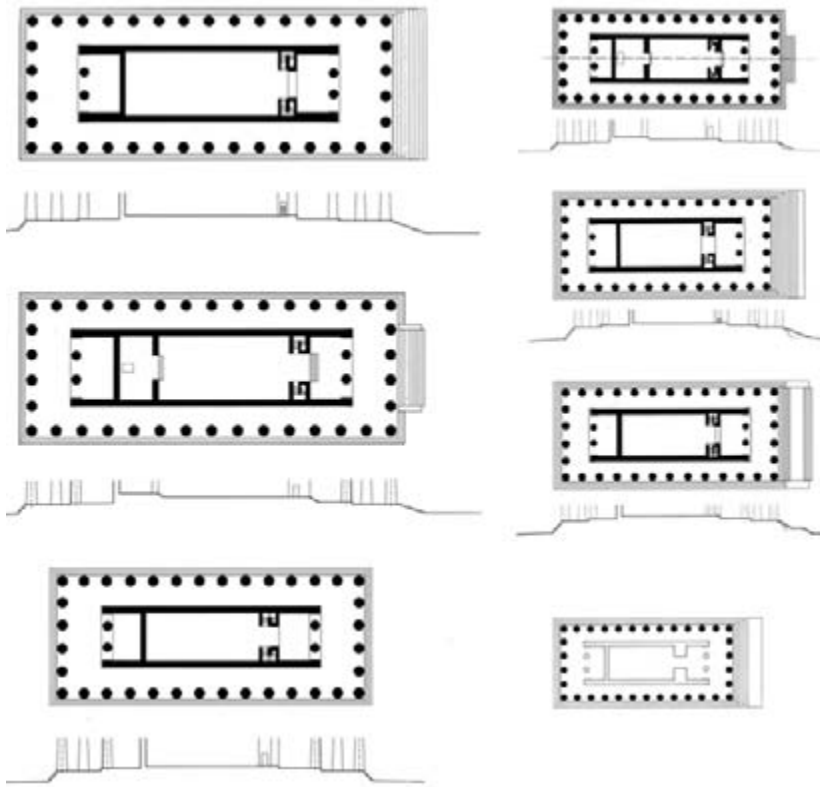
Der Standort: Kultstatuen bildeten den Schwerpunkt der Heiligtümer. Sie standen zentral in den aufwendigen und kunstvollen Tempeln, die eigens für ihre Aufnahme gebaut worden waren. Die Tempelbauten dominierten ihrerseits durch Größe und Ausstattung die heiligen Bezirke; überragten sie doch Temenosmauer, Votive, Schatzhäuser und Altäre bei weitem. Diese Gebäude waren meist schon aus großer Distanz durch ihre spezifische Form als Tempel und damit als Standort der Kultbilder zu erkennen: Wer aus der Ferne einen Tempel sah, und ihn dann erreichte und betrat, der erwartete, darin eine zentral aufgestellte Statue oder Statuengruppe zu finden. Viele Darstellungen betonen diese Symbiose von Tempel und Statue (*Abb. 90.*– Boschung 2007, 68–69). Auch das Zeugnis des Pausanias ist dafür aufschlussreich: Er vermerkt ausdrücklich, wo ein Tempel kein Kultbild enthielt, d. h. wo diese Erwartung enttäuscht wurde.⁶ Der Verlust der Kultstatue konnte die Vernachlässigung des Heiligtums und damit den Verfall des Tempels nach sich ziehen, wie Pausanias dies für das Athena-Heiligtum von Alalkomenai beschreibt (Pausanias IX 33,5–7).

⁶ Pausanias II 7,6; 7,7; 10,4; 11,1; 15,2; 35,1. V 5,6; 20,9 (Olympia, Metroon). VII 22,10. IX 25,4; 33,3. X 8,6; 33,11; 38,8.

Die Tempel waren auf Dauer angelegt: Die Verwendung von Steinmaterial und die massive Bauweise mit einem soliden Unterbau und Quadermauern bürgten für die Beständigkeit des einmal errichteten Bauwerks. Die Festigkeit der Tempelbauten ließ sich auch am konsequenten Bezug aller Teile zueinander ablesen: Sie wurden seit der archaischen Zeit nach einem bestimmten Schema ausgeführt, das zwar variiert und perfektioniert werden konnte, letztlich aber doch konstant blieb (Boschung 2007, 70). Sie waren autonom und bildeten einen abgeschlossenen, in sich stimmigen Baukörper. Kein Detail der Architektur war beliebig; jeder Teil hatte seinen exakten Platz, seine vorausbestimmte Form und seine bestimmten Proportionen; jedes Element stand gesetzmäßig in einem unauflöslichen Verhältnis zu allen anderen. Das Bemühen um eine harmonische Abstimmung aller Teile und um eine Systematisierung des Ganzen ist ein Hauptanliegen der griechischen Architektur des späteren 6. und des 5. Jahrhunderts v. Chr. Der Tempel bildete auf diese Weise einen Kosmos und ein Abbild der göttlichen Ordnung; in seinem Innersten stand die Statue der Gottheit, die diese Ordnung stiftete und garantierte. Gewiss konnten Tempel durch Krieg, durch Feuersbrunst oder Erdbeben zugrunde gehen. Aber viele haben von archaischer oder klassischer Zeit bis in die Spätantike bestanden und einige bestehen in mehr oder weniger veränderter Form auch heute noch.

Die Tempel, die die Kultbilder beherbergten, gehörten zu einer eigenen Kategorie von Bauten; das zeigt etwa die Zusammenstellung der Tempelgrundrisse und Tempelansichten (*Abb. 91. 92*).⁷ Schon dadurch war klar, dass die Götter, denen sie dienten, Wesen einer eigenen Rangordnung sein mussten. Ihre Häuser unterschieden sich von denen der Sterblichen: Sie brauchten keine Höfe oder Symposionsräume, keine Küche oder Schlafzimmer: Ihnen genügte ein einziger Raum, um präsent zu sein. Dieser eine Raum aber musste ihnen angemessen sein; hoch und weit und oft mit einer aufwendigen Innenordnung. Die relative Gleichförmigkeit dieser Tempel erlaubte zudem Rückschlüsse auf die Hierarchie der Götter. In größeren Städten gab es in der Regel mehrere Tempel; und manchmal standen sie – wie in Selinus oder Paestum – in unmittelbarer Nähe zueinander. Es musste also auch eine größere Anzahl etwa gleichrangiger Gottheiten geben.

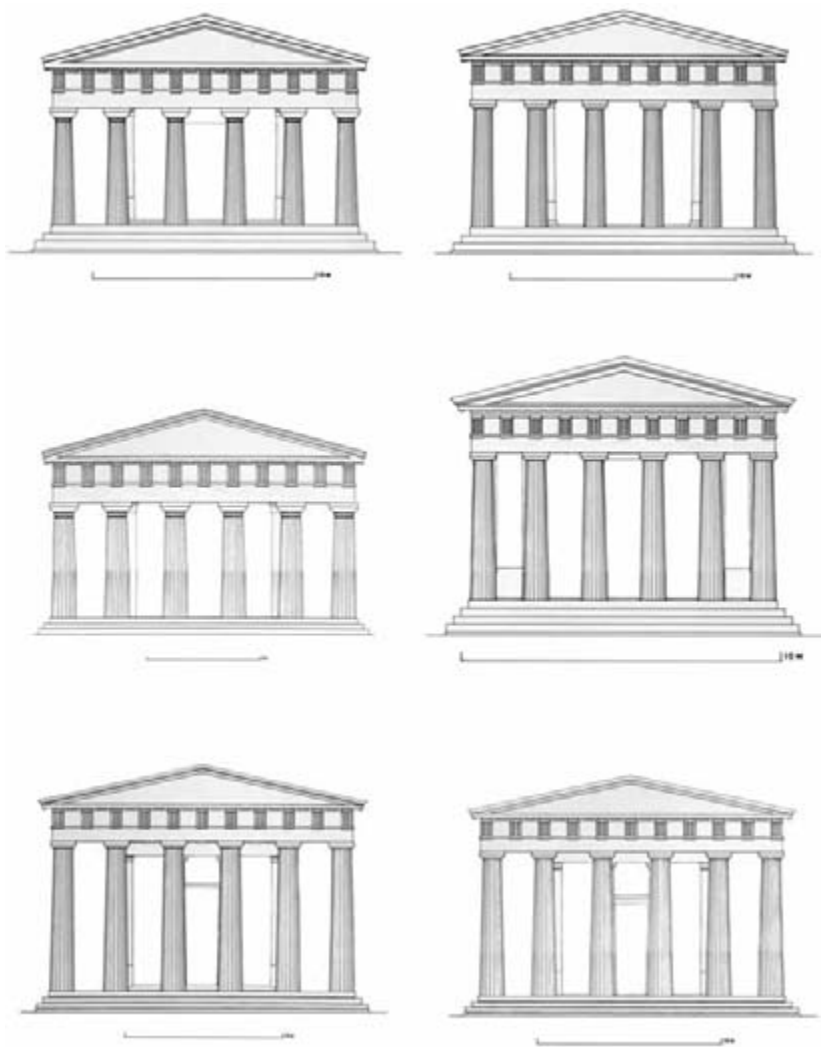
⁷ Mertens, Dieter: Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit. Mainz 1984 Beil. 26–29.



91 Grundrisse griechischer Tempel. Links von oben nach unten: Agrigent, Tempel A; Selinunt, Tempel E; Himera, großer Tempel. Rechts: Selinunt, Tempel A; Agrigent, Tempel D, F und I. Zusammenstellung nach Mertens, Dieter: Der Tempel von Segesta. 1984, Beil. 26.

Format und Material: Kultbilder konnten verschiedene Formen haben, doch in den weitaus meisten Fällen handelte es sich um überlebensgroße anthropomorphe Statuen. Das die Größe der Menschen deutlich übersteigende, oft kolossale Format ließ ihre Macht auf drastische Weise erfahrbar werden: Vor der riesigen Sitzstatue des olympischen Zeus musste sich auch ein siegreicher Feldherr wie Aemilius Paullus im Hochgefühl seiner militärischen Erfolge klein vorkommen.⁸ Und die

⁸ Vgl. Polybios 30,15,3; Livius 45,28; Plutarch, Aemilius Paullus 28.– Zur inhaltlichen Bedeutung des überlebensgroßen Formats: Himmelmann 1989, 79–80.– Liegle, Josef: Der Zeus des Phidias. Berlin 1952, 201 bes. 214–218.



92 Frontansicht griechischer Tempel. Links von oben nach unten: Aegina, Aphaia tempel; Olympia, Zeustempel; Tegea, Athenatempel.– Rechts: Athen, Hephaistostempel; Delos, Apollotempel der Athener; Stratos, Zeustempel. Zusammenstellung nach Mertens, Dieter: Der Tempel von Segesta. 1984, Beil. 29.

Größe der Götterfiguren wurde vielfach durch den architektonischen Rahmen noch unterstrichen, so etwa durch die Aufstellung auf einer Basis, durch den Kontrast mit einer zweigeschossigen Säulenstellung im Cella-Innern oder durch die Proportionen. Phidias hatte den Zeus in Olympia so konstruiert, dass der Kopf des sitzenden Gottes beinahe die Decke berührte: Wäre der Göttervater aufgestanden, so hätte er den riesigen Tempel durchstoßen. Dieser Kunstgriff ist gelegentlich kritisiert worden, hat aber seine Wirkung nicht verfehlt (Strabo VIII 3,30). Gerade die eklatante Diskrepanz der Größenordnungen zwischen der in sich stimmigen, bis in Details einheitlich proportionierten Architektur und der raumsprengenden Statue ließ den Betrachter die übermenschliche und unvergleichliche Kraft des Gottes existenziell erfahren.

Die Kultbilder bestanden häufig aus Marmor oder – nicht so häufig – aus Bronze. Beides galt als kostbar und als besonders dauerhaft; die Götterbilder mussten dadurch als beständig erscheinen. Pausanias vermerkt dazu vielfach die besondere Qualität, wenn er von parischem oder pentelischem Marmor spricht.⁹ Manchmal nennt er als Material Holz, wobei er oft festhält, dass es alte Statuen sind und gelegentlich nennt er zusätzlich die Baumart.¹⁰ In anderen Fällen war das Material kostbarer. Für manche Kultstatuen gibt der Perieget an, dass sie aus Gold und Elfenbein bestanden;¹¹ daneben gab es Beispiele, die vergoldetes Holz verwendeten.¹² Gerade die prominentesten Kultbilder waren chryselephantine Statuen, aus Gold und Elfenbein: Zeus in Olympia, Athena Parthenos in Athen, Asklepios in Epidauros, Hera von Argos und andere. Die Verwendung dieser Materialien betonte wie die Kolossalität den unvergleichlichen Rang der Götter. Mochten sie auch die Gestalt von Menschen haben, so waren sie doch Wesen anderer Art: Ihre angemessene Darstellung verlangte nach den teuersten und exklusivsten

9 Parischer Marmor: s. o. S. 61 mit Anm. 5.– Pentelischer Marmor: Pausanias VI 21,1. VII 25,9; 26,4; 26,7. VIII 28,1; 30,10; 47,1. IX 25,3. X 3,1; 33,4; 36,10.

10 Holz: Pausanias II 24,3. VII 5,9.– Ebenholz: I 35,3. II 22,5.– Wachholder: III 15,20.– Zeder: IX 10,2.– Buchsbaum: V 19,6.– Keuschbaumholz: III 14,7.

11 Pausanias I 18,6; 20,3; 24,5; 40,4. II 1,7–8; 7,5; 10,2; 17,4; 27,1. V 11,4; 20,10. VI 25,1; 26,3. VII 18,10; 19,2; 20,9; 27,2.– Dazu Lapatin 2001.

12 Pausanias I 42,4 (Megara, Athena: vergoldetet); VIII 22,7 (Stymphalos, Artemis).– Vergoldetes Holz und Marmor: Pausanias VI 24,6 (Elis, Chariten); 25,4 (Elis, Tyche); VII 26,4 (Aigeira, Athena); IX 4,1 (Plataiai; Athena Areia).– Holz und Marmor: VII 21,10 (Patras, Aphrodite); VIII 25,4–6 (Onkeion, Demeterheiligtum).– Gold und Marmor: IV 31,11 (Messene).

Stoffen, die mit großem Aufwand aus entlegensten Gebieten, aus Indien oder Afrika, beschafft werden mussten. Dabei war das Gold besonders korrosionsresistent und symbolisierte mit seinem intensiven und unveränderlichen Glanz die Beständigkeit der Unsterblichen. Χρυσοκόμης (chrysokómes, »goldhaarig«) ist denn auch ein gängiges Epitheton für Götter wie Dionysos, Eros, Apollon oder Demeter.¹³ Hesiods Erzählung von den Weltaltern assoziierte Gold mit einer sorglosen, unbeschwerten und mühelosen Existenz in bleibender Jugendlichkeit (Hesiod, Erga 106–126). Das Elfenbein andererseits war nicht nur exotisch und teuer; seine gleichmäßig schimmernde, helle Farbe ließ die Götterbilder in einem unvergleichlichen Glanz erscheinen (Lapatin 2002, 85–86). Nach Philon von Byzanz hat die Natur deswegen Elefanten hervorgebracht, damit Phidias ihre Stoßzähne zur Darstellung der Götter nutzen konnte (Rügler 2003, 153).

Die Form der Kultbilder: Auch die formale Gestaltung lässt sich als Stellungnahme in der Diskussion über das Wesen der Götter verstehen. Die Kultbilder waren dreidimensionale Gebilde und somit in einer existenziell spürbaren Weise physisch präsent. Sie machten augenfällig, dass es Götter gab und dass sie Menschengestalt hatten oder jedenfalls in Menschengestalt erscheinen konnten. Sie zeigen die Figuren frontal stehend oder sitzend, dem Eintretenden zugewandt: göttliche Wesen lassen sich erkennen und sie sind den Menschen zugänglich. Die Götter waren nicht auf eine einzelne Tat festgelegt; ihre Attribute und ihre bewegte Haltung zeigten an, dass sie jederzeit aktiv werden konnten, wenn sie denn nur wollten.¹⁴

Für die Darstellung der Götter hatte sich seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. schrittweise eine feste Ikonographie herausgebildet, die Altersstufe, Attribute und Tracht für die meisten Figuren weitgehend festlegte (S. 383–395). Sie hatten somit eine eigene individuelle Erscheinungsform, die sie überall erkennbar machte. Pausanias notierte einige ikonographische Merkwürdigkeiten: Asklepiosstatuen ohne Bart, Aphrodite in Waffen oder mit einer Schildkröte, Athena mit einer Spindel; Zeus Phileios mit Kothurnen und Thyrsosstab; Hera mit den Sirenen auf der ausgestreckten Hand.¹⁵ Daneben gab es vereinzelt auch Gottheiten

¹³ Belege für die Verbindung der Götter mit Gold: Horn, H.-J.: Gold. In: Klauser, Theodor (Hrsg.): Reallexikon für Antike und Christentum 11, 1981, 898–899.

¹⁴ Zu Statuen, die sprechen, lachen, oder sich bewegen hier S. 90–96.

¹⁵ z. B. Pausanias II 5,1; 10,2; 13,5.– III 15,10; 23,1.– V 25,1.– VI 26,3.– VII 5,9.– VIII 28,1; 31,4; 32,5; 41,5.– IX 34,3.

von lokaler Bedeutung mit eigener Ikonographie, so in Sparta die Statue der Morpho mit gefesselten Füßen oder in Lykosura die Darstellung der Eurynome als Mischwesen von Frau und Fisch.

Kontext: Die Kultstatuen zeigten die Götter in den meisten Fällen handlungslos. Was sie tun konnten und was sie bewirkten, das ließ sich an anderen Bildern im Heiligtum ablesen, so etwa am Figureschmuck der Tempel, an Giebelfiguren, Metopen und erzählenden Friesen; im Innern der Cella an den Reliefs der Statuenbasis, endlich an den Gemälden und Friesen, die Gewänder, Sandalen, Möbel und Waffen der Götter schmückten. Wer die Athener Akropolis betrat, sah nach dem Durchschreiten der Propyläen viele Darstellungen der Stadtgöttin: Die riesige Bronzestatue der Athena Promachos, die sie als Vorkämpferin in der Schlacht mit ihrem Waffen zeigte; die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron, in der die Göttin als Erfinderin der Flöte einem aufgeregt bewegten Satyr gegenüberstand; die Athena Lemnia, als Beschützerin der attischen Kolonisten. Diese Statuen betonten jeweils eine besondere Eigenschaft der Göttin.¹⁶ Am Parthenon stellten die Giebel auf der einen Seite die wunderbare Geburt der Göttin aus dem Kopf des Zeus dar. Auf der anderen Seite war zu sehen, auf welche Weise Athena Schutzherrin Attikas geworden war: nämlich indem sie einen Ölbaum wachsen ließ, während der Rivale Poseidon die Akropolis mit einer Salzquelle beschenkte. Beides, Ölbaum und Salzquelle, konnten unweit des Parthenon besichtigt werden. Wer sich die Zeit nahm und die Metopen des Baues betrachtete, sah in vier Bilderfolgen, wie seit jeher die göttliche Ordnung im Kampf durchgesetzt worden war: Wie die Götter selbst die Giganten niederkämpften, so besiegten ihre Schützlinge die frevelhaften Kentauren, Amazonen und Trojaner. Wieder ist Athena, jetzt zusammen mit den anderen Göttern, als siegreiche Kämpferin gezeigt; und die Sieghaftigkeit der Götter wird auch ihren Schützlingen zuteil.¹⁷ Der Fries zeigte über dem Eingang der Cella eine Götterversammlung mit Athena; und ihr galt die lange Prozession mit Geschenken und Opfergaben.

16 Einen Eindruck vermitteln etwa die Überblicke bei Holtzmann, Bernard: *L'acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athènes*. Paris 2003, 96–100. 176–179.– Hurwit, Jeffrey M.: *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*. Cambridge 1999, 148–153.

17 Dazu zusammenfassend Knell, Heiner: *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur*. Darmstadt 1990, 95–126.



93 Athena Parthenos. Rekonstruktion nach Carlo Praschniker.

Schon vor Betreten der Cella hatte ein Besucher somit eine Fülle von Bildern der Athena gesehen, die ihm bestimmte Eigenschaften der Göttin und ihre erstaunlichen Taten in Erinnerung riefen. Ähnliche Darstellungen fand er auch im Innern der Cella, hier aber unmissverständlich auf die Tempelstatue bezogen: Der Fries der Basis zeigte die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Gottheiten, mithin die Rache der Götter für den Raub des Feuers durch Prometheus. Die Innenseite ihres Schildes bildete den Sieg der Götter über die Giganten ab, seine Aussenseite den Kampf zwischen Athenern und Amazonen, die Vorderseite der Sandalen die Kentauiromachie: hier kehrten Themen wieder, die der Besucher bereits am Metopenschmuck des Tempels angetroffen hatte. Wenn diese Darstellungen die Rolle der Athena in der Gemeinschaft der Götter beschrieben, so zeigte die Tempelstatue (*Abb. 93*)¹⁸ sie isoliert, als Individuum. Sie stand frontal, trug neben dem Peplos die Aegis, Helm und Schild; ihre rechte Hand hielt die geflügelte Nike. Eine Schlange unter dem Schild galt als Darstellung des Erichthonios. Die Statue demonstrierte damit in allgemeiner Form die Kampfkraft und die Sieghaftigkeit der Göttin, die sich in den dargestellten Schlachten vielfach bewährt hatten. Die Statue selbst war 26 Ellen hoch (Plinius, *Naturalis historia* 36,18), von Phidias aus Gold und Elfenbein geschaffen. Kolossales Format und kostbares Material signalisierten die übermenschliche Macht der Göttin, die sich mit ihren Waffen auch in allen kommenden Kämpfen durchsetzen würde.

Inszenierung: Der architektonische Rahmen ergab viele Möglichkeiten der Inszenierung. Er isolierte zunächst die Statue vom Rest des Heiligtums. In den meisten Fällen liegt der Altar ausserhalb der Cella, in der Regel vor der Tempelfront. Die Opfer fanden damit nicht unmittelbar vor der Gottheit statt, sondern in einiger Entfernung. Das Kultbild ließ sich durch Öffnen und Schließen der Tempeltüren zeigen oder verbergen. Dies bot die Möglichkeit, Anblick und Zugang zu reglementieren. Manche Tempel wurden nur an bestimmten Tagen geöffnet; zu anderen hatten nur bestimmte Personengruppen Zugang. In Sikyon durfte die Goldelfenbeinstatue der Aphrodite nur vom Eingang aus gesehen werden; Zutritt hatten nur die tempelpflegende Frau und die Jahrespriesterin, die eine Jungfrau sein sollte.¹⁹ Ebenfalls in Sikyon blieben

18 Zur Deutung der Parthenos als Kultstatue: Nick a. O. (wie Anm. 3) 113–118.

19 Pausanias II 10,4. – Andere Beispiele für eine Beschränkung des Zugangs: Pausanias II 13,7; 35,11. – III 20,3. – VI 25,2. – VII 23,9; 24,3; 25,7; 26,7. – VIII 31,8; 41,5. – IX 16,6; 25,3. – X 24,5; 32,13; 33,11; 35,7.



94 Orest-Sarkophag; links Iphigenie mit dem Kultbild der Artemis, H. 44 cm. München, Glyptothek Inv.-Nr. Gl 363.

manche Kultbilder überhaupt im Verborgenen, doch wurden sie einmal im Jahr nachts bei Fackelschein ins Dionysion gebracht.²⁰ Die Zeusstatue in Olympia ließ sich durch einen Vorhang unsichtbar machen, der von König Antiochos IV. gestiftet worden war; seine ›assyrischen‹ Webereien und seine Purpurfarbe machten ihn besonders kostbar (Pausanias V 12,4). In vielen Heiligtümern lenkten Schranken und Beleuchtung die Wahrnehmung der Kultbilder.²¹

Mit der Inszenierung verbunden war die diskursive Rahmung, insbesondere durch Berichte über Entstehung oder Herkunft der Figuren, die in den Heiligtümern erzählt wurden. Gerade die aufwendigsten Kultstatuen waren rezente Artefakte, wie jeder wusste: von Menschen zu einem bestimmten Zeitpunkt gemacht. Auf der Athener Akropolis konnte man noch die Abrechnungen nachlesen, die festhielten, wie teuer die Parthenos-Statue gewesen war und welche Beamten in welchen

20 Pausanias II 7,5.– Andere Beispiele: I 29,2 (Athen); III 20,7 (Helos; Statue der Kore wird an bestimmten Tagen in das Eleusinion gebracht).

21 Heilmeyer, Wolf-Dieter / Hoepfner, Wolfram (Hrsg.): Licht und Architektur. Tübingen 1990 mit den Beiträgen von A. Beyer (1–9), I. Heile (27–34), Ch. Skrabbe (35–42), C. Wölfel (43–52), W. Held (53–60).

Jahren dafür verantwortlich gewesen waren.²² Manchmal konnte die Entstehungsgeschichte dennoch eine bestimmte Rolle der verehrten Gottheit betonen. Die Athena Areia in Plataiai wurde aus der Perser-Beute errichtet, so dass in diesem Falle die Rolle der Göttin als siegbringende Helferin in der Schlacht bestimmend war (Pausanias IX 4,1). Anders verhielt es sich mit den alten einfachen Kultbildern, die in der Regel als ξόανα (Xoana, »Schnitzwerke«) bezeichnet werden. Manche von ihnen sollen vom Himmel gefallen sein, andere waren auf geheimnisvolle Weise vom Meer angespült, wieder andere einst von Heroen wie Theseus, Odysseus oder Diomedes gestiftet worden. So glaubten die Athener, die Holzstatue der Artemis in Brauron sei jene Figur, die Iphigenie seinerzeit aus dem Taurerland mitgebracht habe (Pausanias I 33,1; vgl. Abb. 94); freilich behaupteten dies mit besseren Argumenten auch die Spartaner für die Artemis Orthia und ebenso reklamierten Kappadokier, Lyder und die Einwohner von Laodikea diese Figur jeweils für sich (Pausanias III 16,7–8). Das Agalma des Ares in Therapne soll durch die Dioskuren aus Kolchis hergebracht worden sein; die Hera in Samos von den Argonauten aus Argos.²³ In diesen Fällen wurde die Aura des Numinosen nicht durch kolossales Format erzeugt, auch nicht durch kostbare Materialien und die Schönheit der Formen; vielmehr garantierten gerade der einfache Stoff und die plumpen Formen die Herkunft aus einer heroischen Vorzeit, somit eine fast unübersehbar lange Tradition des Kultes. In manchen Heiligtümern gab es beides zu sehen, ein simples, uraltes Schnitzbild und eine schöne, kostbare Kolossalstatue.²⁴ Zusammen verkörperten sie komplementäre Eigenschaften der Gottheit: Ständige Existenz seit heroischer Urzeit die eine Figur; überwältigende Herrlichkeit und Macht die andere.

Somit konkretisierten die Kultbilder eine bestimmte Vorstellung vom Wesen der Götter: Ganz offensichtlich gab es Götter; und die Menschen

22 Donnay, Guy: Les comptes de l' Athéna chryséléphantine du Parthénon, Bulletin de Correspondance Hellénique 91, 1967, 50–86.– Holtzmann a. O. (wie Anm. 16) 109–110.

23 Pausanias III 19,7 (Therapne); VII 4,4 (Samos, Heraion; Argonauten bringen Kultbild aus Argos mit).– Weitere Beispiele: II 19,3 (Argos, Apollo Lykios; von Danaos gestiftet); 32,1 (Troizen, Hippolytos; von Diomedes gestiftet); III 12,4 (Sparta, Athena-Tempel; Odysseus soll das Agalma gestiftet haben); IV 35,8 (Mothone, Tempel der Athena Anemotis; Diomedes soll das Kultbild gestiftet haben); IX 11,4 (Theben; Herakles; von Daidalos geweiht); X 38,5 (Amphissa, Statue der Athena soll von Thoas aus Troja gebracht worden sein).

24 Nick a. O. (wie Anm. 3) 93–99.

konnten eine Anschauung von ihnen gewinnen. Diese Götter hatten die Gestalt von Menschen oder konnten jedenfalls die Gestalt von Menschen annehmen. Auf der anderen Seite wurde die unüberbrückbare Distanz deutlich: durch das Format; durch mannshohe Basen und Schranken; vielfach durch das kostbare Material. Die Unsterblichen waren zwar erreichbar; physische Nähe aber kaum möglich. Die Menschen konnten sich an sie wenden, vor sie hin treten, zu ihnen sprechen und vielleicht gab die Gottheit sogar Antwort; aber auch dann blieb die Distanz ungeheuer. Die Götter waren weit über menschliches Maß hinaus stark und mächtig. Anders als die Menschen waren sie keinen Veränderungen, keinem Alterungsprozess unterworfen, sondern blieben über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg unverändert, eben unsterblich. Sie genügten sich selbst und ruhten in sich selbst, konnten aber jederzeit tätig werden. Ihre Rolle als Stifter der alles durchdringenden Weltordnung war durch die Aufstellung in den harmonisch gestalteten Tempeln offensichtlich.

Diese Vorstellungen wurden von vielen Kultbildern in ähnlicher Weise reflektiert; und da diese Kultbilder über Jahrhunderte hinweg bestanden, stabilisierten sie die antiken Göttervorstellungen.²⁵ Dieser Punkt ist angesichts der Unsicherheit über das Wesen der Götter, den die philosophischen Texte verraten, von besonderer Bedeutung. Man kann die eindrucklichen Götterbilder der Klassik geradezu als Reaktion auf die religiöse Verunsicherung durch die Philosophen verstehen (Boschung 2014b, 86–90). Es ist jedenfalls eine auffällige Koinzidenz, dass die Goldelfenbeinstatuen des Phidias etwa gleichzeitig entstanden wie das schockierende Werk des Protagoras.

Aber wenn auch die Kultbilder als getreue Darstellungen der Götter gelten mochten, so war doch stets klar, dass sie nicht die Götter selbst waren. Ein Tempel konnte mitsamt einem Kultbild niederbrennen, ohne dass die Existenz des Gottes selbst gefährdet war. Und in Athen wusste man sehr wohl, dass das Gold der Athena Parthenos abgenommen werden konnte,²⁶ dass die Statue also ein kunstvolles Konstrukt war. Zudem war diese glänzende Erscheinung auf die Außenseite beschränkt. Akrolithe erforderten eine stabile Konstruktion, in der Regel mit einem Balkengerüst, das die Elfenbeinplättchen und Goldbleche an ihrem Platz festhielt. Lukian beschreibt, dass der Olympische Zeus zwar außen aus

25 Zur Rolle der Künstler für die Prägung der Vorstellung von den Göttern: Cicero, *De natura deorum* I 77. 81.

26 Nick a. O. (wie Anm. 3) 162–163.

Gold und Elfenbein bestand, im Innern aber aus einem hässlichen Holzgestell, in dem sich sogar die Mäuse einnisteten (Lukian, Gallus 24). Diesen Punkt griffen später die christlichen Gegner des paganen Götterkultes dankbar auf. Gerade die Goldelfenbeinstatuen mit ihrem äußeren Prunk und ihrem schmutzigen Inneren symbolisierten für sie die Verlogenheit der paganen Religion. Die Feindseligkeit der Christen richtete sich in erster Linie gegen die heidnischen Altäre, aber vor allem im Osten auch aggressiv gegen die Kultstatuen. Deren Zerstörung bewies nun gerade die Ohnmacht der Götter. Wenn die Schaffung der Kultstatuen und ihre dauernde Präsenz über Jahrhunderte hinweg die Existenz der Götter vor Augen geführt hatten, so demonstrierten am Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. die zerschlagenen Kultstatuen und die geleerten Tempel, dass es diese Götter nicht gab.²⁷

MITHRAS. EIN NEUES GÖTTERBILD²⁸

Neben die überkommenen Götterstatuen, die seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. die religiösen Vorstellungen bestimmten, traten im 2. Jahrhundert n. Chr. neue Bildformen, die eine veränderte Auffassung von Gottheiten erkennen lassen (Boschung/Schäfer 2015). Ein aufschlussreiches, durch die bisherige Forschung gut erschlossenes Beispiel bieten die zahlreichen Darstellungen des Mithras. Hier ist es nicht eine einzelne Figur, sondern eine ikonographisch in vielen Einzelheiten festgelegte Szene, die in unzähligen Wiederholung im ganzen römischen Reich die Vorstellung von diesem Gott prägte.

Die Darstellung des Hauptmotivs der in Mithräen zentral positionierten Reliefs ist überraschend einheitlich (Abb. 95–98).²⁹ Die Mittel-

²⁷ Dazu ausführlich Myrup Kristensen 2013.

²⁸ Boschung 2015b.– Seither erschienen: Dirven, Lucinda: *The Mithraeum as tableau vivant. A Preliminary Study of Ritual Performance and Emotional Involvement in Ancient Mystery Cults*, *Religion in the Roman Empire* 1, 2015, 51–70.

²⁹ Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 1205 (Abb. 95): Vermaseren 1956, 177 Nr. 417.– Verona, Museo Maffei Inv.-Nr. 28705 (Abb. 96): Vermaseren 1956, 266 Nr. 759.– Modonesi, Denise: *Museo Maffei. Iscrizioni e rilievi sacri latini*. Rom 1995, 83–84 Nr. 90.– Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori (Abb. 97): Merkelbach, Reinhold: *Mithras. Ein persisch-römischer Mysterienkult*. Königstein 1984 Abb. 47.– Rom, Thermenmuseum (Abb. 98): Vermaseren 1956, 240–241 Nr. 650.– Merkelbach a. O. Abb. 73.

szene zeigt die Tötung des Stiers durch Mithras in einer weitgehend übereinstimmenden Weise. Der Gott kniet von links schräg auf dem Rücken des Stiers, so dass der linke Fuß im Hintergrund verschwindet. Sein Gesicht ist jugendlich glatt, sein Haar wird in langen Locken angegeben, die die Ohren verdecken. Er trägt eine phrygische Mütze und als Gewand einen doppelt gegürteten Ärmelchiton, darüber einen langen Mantel, der auf der rechten Schulter gefibelt ist und im Rücken vom Wind bogenförmig aufgebläht wird. Dabei bildet sich oben eine dicke Faltenbahn, während der Stoff darunter flacher liegt. An seiner rechten Hüfte trägt der Gott eine Schwertscheide, die unterschiedlich groß angegeben wird. Seine Beine sind mit Hosen bekleidet; an den Füßen trägt er geschlossene Schuhe.

Der Gott wendet den Kopf zur rechten Schulter zurück; bei den Reliefs in den Kapitolinischen Museen (*Abb. 95*) und in Verona (*Abb. 96*) dreht er ihn gleichzeitig nach oben, bei den beiden anderen nicht. Mit dem rechten Fuß drückt Mithras den rechten Hinterschenkel des Stiers zu Boden; das linke Knie ruht auf dem Rücken des Tieres. Mit Zeigfinger und Mittelfinger der linken Hand greift der Gott nach der Schnauze oder in die Nüstern des Stiers. Er reißt den Kopf nach oben und sticht mit dem Schwert in die rechte Schulter des Tiers. Der Stier liegt auf dem Bauch, seine Vorderhufe sind eingeschlagen. Er wird von einer Schlange und einem Hund attackiert, die nach der Einstichstelle hochspringen, um das Blut aufzufangen. Ein Skorpion, der von links unter dem ausgestreckten Schenkel des Stiers herbeikriecht, greift die Hoden an. Der hochgeschlagene Stierschwanz läuft in Ähren aus, deren Form und Größe variieren. Unterschiedlich ist auch die Position der Schlange, die bei einigen Reliefs unterhalb des Stieres liegt, bei anderen sich schräg an seiner Brust emporbewegt. Neben der Tötungsszene stehen mit überkreuzten Beinen, in der ruhenden Pose wartender Diener, zwei weitere orientalisch gekleidete Jünglinge mit Fackeln, *Cautes* und *Cautopates*. Sie tragen die gleiche Kleidung wie Mithras, sind aber deutlich kleiner.

An den oberen Ecken des Reliefs sind jeweils Büsten, die Sol mit Sonnenstrahlen (links) und Luna mit der Mondsichel (rechts) darstellen. Bei drei Reliefs erscheint oberhalb des aufgeblähten Mantels ein Rabe; beim vierten (*Abb. 97*) ist der Vogel aus dem Bild herausgerückt. Ebenfalls bei drei der vier betrachteten Reliefs ist über Mithras oder neben ihm Felsen angegeben, jedoch auf jeweils unterschiedliche Weise: Er kann die Tötungsszene wie eine Kuppel überwölben (*Abb. 97*) oder sie auf allen Seiten einfassen (*Abb. 98*) und so den Vorgang in einer Höhle lokalisieren.



95 Mithrasrelief aus Rom, H. 56 cm. Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 1205.



96 Mithrasrelief aus Antium, H. 50,5 cm. Verona, Museo Maffeiano Inv.-Nr. 28705.



97 Mithrasrelief aus Rom, H. 1,25 m. Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori.



98 Mithrasrelief aus Nersae, H. 81 cm. Rom, Museo Nazionale.



99 Mithrasrelief aus Sidon, H. 44,5 cm. Paris, Musée du Louvre Inv. AO 22255.



100 Mithrasrelief aus Osterburken, H. 1,76 m. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv. 118.



101 Mithrasrelief aus Hermoupolis Magna, H. 91 cm.
Kairo, Ägyptisches Museum Inv. J. E. 85747.



102 Mithrasstatue aus Rom, H. 1,28 m. Rom, Vatikan; Museo
Gregoriano Profano Inv. 9933.

Die beschriebenen Gemeinsamkeiten können schwerlich zufällig sein, sondern müssen auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Dabei ist die verbindliche Festlegung teils inhaltlicher, teils auch formaler Art. So ist zwar die Position von Sol und Luna auf allen vier Reliefs gleich, die Ausgestaltung ihrer Büsten unterscheidet sich aber erheblich. Für diese Motive war offensichtlich eine Anbringung an einer bestimmten Stelle vorgegeben, jedoch keine formale Festlegung. Ebenso variiert die Wendung von Cautes und Cautopates, während ihr Standmotiv gleich bleibt. Dagegen zeigen die weitgehenden Übereinstimmungen in der Gestaltung der Mittelgruppe, bei unterschiedlichen Formaten und bei unterschiedlicher Qualität, dass in diesem Bereich ein gemeinsames Vorbild detailgetreu übernommen werden sollte.

Auch außerhalb Italiens finden sich Reliefs, die mit kleineren Abweichungen dem beschriebenen Bildschema folgen (*Abb. 99–101*). Zu diesen Abweichungen gehört etwa, dass bei dem Relief aus Sidon (*Abb. 99*)³⁰ die Schwertscheide fehlt. Bei dem Kairener Relief (*Abb. 101*)³¹ wiederum ist der Chiton nur einfach gegürtet; zudem wird der linke Vorderhuf des Stiers aufgesetzt. Hund und Schlange sind ebenfalls bei allen dargestellt, doch variiert auch hier die Position der Schlange. Bei allen drei Reliefs erscheinen oben Sol und Luna, die bei dem Relief aus Osterburken (*Abb. 100*)³² aber nicht als Büsten, sondern als Wagenfahrer dargestellt sind. Das bestätigt, dass sie zwar inhaltlich, aber nicht formal festgelegt waren. An dem Relief aus Sidon sind ihre Positionen vertauscht: Luna erscheint links, Sol rechts. Bei allen ist links von Mithras der Rabe zu finden, beim Osterburken-Relief freilich ausserhalb des zentralen Bildfeldes. Bei zwei Reliefs sind auch die Fackelträger gezeigt, während sie bei der Darstellung aus Sidon fehlen.

Die Figur des Stiertöters wird nicht nur in Reliefs, sondern auch in anderen Medien in gleicher Bekleidung und in gleicher Haltung wiedergegeben, so bei rundplastischen Skulpturen im vatikanischen Museo

30 Paris, Musée du Louvre Inv. AO 22255 (*Abb. 99*): Vermeule 1956, Nr 75 *Abb. 26*.– Merkelbach a. O. *Abb. 18*.– Gubel, Éric: Musée du Louvre. Département des antiquités orientales. Art phénicienne. La sculpture de tradition phénicienne. Paris 2002, 88–89 Nr. 80.

31 Kairo, Ägyptisches Museum. Inv.-Nr. J. E. 85747 (*Abb. 101*): Grimm, Günter: Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo. Mainz 1975, 23 Nr. 38 Taf. 73.

32 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv. Nr. 118 (*Abb. 100*): Vermaseren 1970, 117–119 Nr. 1292.– Merkelbach a. O. *Abb. 112–115*.



103 Aureus des Augustus; 19 v. Chr. Kopf des *Augustus* und stieropfernde Victoria mit Beischrift *Armenia capta*.

Gregoriano Profano (*Abb. 102*)³³ und in Venedig³⁴ oder bei einem Gemälde aus dem Mithräum von S. Maria Capua vetere.³⁵ Diese Mithrasdarstellungen – und viele andere – müssen also letztlich auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die im gesamten römischen Reich und bis zum Ende des Mithraskults Gültigkeit besass.³⁶ Wir dürfen vermuten, dass dieses ungewöhnlich wirkmächtige Werk in Rom entstand oder jedenfalls von Rom aus verbreitet wurde; anders wäre die reichsweite Verbreitung kaum zu erklären. Das muss spätestens um 100 n. Chr. oder bald danach geschehen sein. Die genauen Umstände bleiben unklar; wir kennen weder den Auftraggeber oder den Künstler des ursprünglichen Entwurfs noch den genauen Standort. Zweifellos gab es eine zentrale In-

33 Rom, Vatikan; Museo Gregoriano Profano Inv. 9933; Rom, vom Lager der *equites singulares* beim Lateran (*Abb. 102*): Vermaseren 1956, 164 Nr. 370 *Abb. 107*.– Xagorari-Gleißner, Maria: Statue des Mithras bei der Stiertötung. In: Sinn, Friederike: Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen III. Reliefgeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur. Griechische Originalskulptur. Monumente orientalischer Kulte. MAR 33. Mainz 2006, 300–302 Nr. 178 Taf. 99.

34 Venedig, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 193; aus Rom (H. 110 cm): Vermaseren 1956, 222 Nr. 584 *Abb. 161*.

35 Vermaseren, Maarten J.: *Mithriaca. The Mithraeum at S. Maria Capua Vetere. Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain* 16,1. Leiden 1971, Taf. 3–7. 9–10.– Merkelbach a. O. *Abb. 25*.

36 Will, Ernest: *Le relief culturel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire romain*. Paris 1955, 169–186. Anders Vollkommer, Rainer: Mithras Tauroctonus – Studien zu einer Typologie der Stieropferszene auf Mithrasbildwerken. In: *Mélanges de l'École française de Rome* 103. Rom 1991, 265–281.



104 Fries der Basilica Ulpia mit opfernden Victorien; um 110 n. Chr., H. 68 cm. München, Glyptothek Gl. 348.

stanz, deren Autorität dafür sorgte, dass die Verbindlichkeit der detailliert festgelegten Bildform überall und auf Dauer respektiert wurde. Seit dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. gehörte die Ikonographie der Stiertötergruppe zu den konstanten Elementen des Mithraskults, ähnlich wie die Form der Kultlokale und die interne Organisation der Kultgemeinden.

Die Genealogie des Bildschemas darf als geklärt gelten. Die Tötung eines Stieres durch eine Gottheit lässt sich bis zur Nikebalustrade auf der Athener Akropolis zurückverfolgen,³⁷ also bis in das späte 5. Jahrhundert v. Chr. In augusteischer Zeit wird das Motiv auf den Münzen für die Darstellung eines militärischen Erfolges in Armenien verwendet und damit politisch aufgeladen (*Abb. 103*).³⁸ Victoria setzt, von links kommend, ihr Knie auf den Rücken des Stiers, reisst seinen Kopf an der Schnauze zurück und stößt ihm das Schwert durch die Schulter in die Brust. Soweit entspricht das den späteren Mithrasdarstellungen, doch bäumt sich der Stier bei den augusteischen Prägungen auf; Victoria wendet den Blick nicht zurück und sie kommt ohne die Unterstützung durch Hund, Schlange und Skorpion aus. Die Szene wird in den Jahren um 100 n. Chr. in den Friesen des Kaiserpalasts auf dem Palatin und der Basilica Ulpia wieder aufgenommen (*Abb. 104*); sie taucht fast gleichzeitig dann auch in

37 Grundlegend Borbein, Adolf H.: Campana-Reliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilungen. 14. Ergänzungsheft. Heidelberg 1968, 43–115.; zuletzt Faraone, Christopher A.: The Amuletic Design of the Mithraic Bull-Wounding Scene. In: *Journal of Roman Studies* 103. London 2013, 108.

38 Kent, John P. C. / Overbeck, Bernhard / Stylow, Armin U.: *Die römische Münze*. München 1973 Taf. 34 Nr. 138.

der Sepulkralkunst auf.³⁹ Es dürfte die prominente Wiederaufnahme des Motivs in der Staatskunst gewesen sein, die zur einer formal ähnlichen Mithrasdarstellung führte.

Die ikonographischen Elemente der Mithrasbilder lassen sich ohne allzu große Mühen bestimmen. Mithras ist, wie seine langen vollen Locken und die glatten Wangen zeigen, ein jugendlicher Gott. Seine Tracht weist ihn als Orientalen aus. Beide Züge schließen an die späthellenistischen Darstellungen des Apollon-Mithras-Helios an, wie wir sie aus Kommagene kennen.⁴⁰ Seltsam erscheint in der Gegenüberstellung die Kopfwendung des Mithras. Sie wird oft mit dem Blick zu Sol erklärt, doch hat Mithras den Kopf nicht immer zum Sonnengott erhoben. Wahrscheinlicher ist, dass Mithras den Blick abwendet, weil er nicht sehen soll oder sehen darf, was vor ihm liegt; so wie Perseus die Gorgo Medusa nicht ansehen darf, die er enthauptet (*Abb. 208b*).⁴¹ Auffällig – und bei den stieropfernden Niken nicht zu finden – ist zudem die Bewegung des rechten Fußes, mit der Mithras den Hinterhuf des Stieres niedertritt. Anders als die Victorien, die ihre Opfertiere offenbar mühelos bändigen, muss Mithras das mächtige Tier gewaltsam zu Boden drücken. Es handelt sich in seinem Falle nicht um ein Opfertier, das sich willig schlachten lässt, sondern um einen gefährlichen Gegner. Christopher Faraone hat zurecht darauf hingewiesen, dass der Stier – anders als Opfertiere – nicht durch Öffnen der Halsschlagader getötet wird.⁴² Der Stich in die Brust der Tiers gilt vielmehr – wie auf den augusteischen Münzbildern (*Abb. 103*) – seinem Herz und muss daher tödlich sein. Dass Blut und Samen des Stieres gefährlich sind, zeigt sich auch daran, dass sie in einer Weise von Tieren attackiert werden, wie das auf Mosaiken und Reliefs mit dem bösen Auge geschieht.⁴³

Wie bei der Athena Parthenos, so war auch bei manchen Mithrasreliefs das Hauptbild durch zusätzliche Figuren oder Darstellungen seiner Taten ergänzt, wobei sich – etwa in den Donauprovinzen – regionale Be-

39 Vollkommer, Rainer: Victoria. In: LIMC VIII 1997, 259 Taf. 186–187 Nr. 275. 280.– Fuchs, Michaela: Glyptothek München. Katalog der Skulpturen VII. Römische Reliefwerke. München 2002, 142–145 Nr. 34; zu gleichzeitigen Grabaltären Boschung 1987, 17. 87 Nr. 305–306; S. 106–107 Nr. 809. 824.

40 Nemrud Dag; Sanders, Donald H. (Hrsg.): Nemrud Dağı. The Hierotheseion of Antiochos I of Commagene. Winona Lake 1996, 437–440. 467–468.

41 So zuletzt Faraone a. O. 110.

42 Faraone a. O. 99.

43 Faraone a. O. 103–107.

sonderheiten herausbilden konnten.⁴⁴ Bei dem Mithrasrelief aus Neuenheim⁴⁵ wird auf dem linken Reliefstreifen die Felsgeburt des Mithras dargestellt; darunter Saturn und Jupiter an einem Altar; der träumende Saturn und Atlas mit der Weltkugel in persischer Tracht. Rechts ist oben der grasende Stier zu sehen, darunter Mithras, der den Stier trägt; dann das Einfangen des fliehenden Stiers und der Abtransport des getöteten Tieres. Oben erscheinen Windgötter, Sol und Luna sowie weitere Taten des Mithras. Die zentrale, typologisch fixierte Gruppe wurde hier und in ähnlichen Fällen auf vielseitige Weise durch weitere Bilder gerahmt. Sie verdeutlichen die weltumspannende und epochale Bedeutung der Mithras-Tat oder bringen sie in einen narrativen Zusammenhang. Manche dieser Szenen finden sich auf mehreren Mithrasreliefs; einige sind auch rundplastisch ausgeführt worden, so etwa die Felsgeburt. Aber es war offensichtlich den Auftraggebern der Reliefs überlassen, ob und wie sie die zentrale Szene ergänzten.

Die ikonographisch normierten Mithrasdarstellungen heben sich von den traditionellen Kultstatuen unmissverständlich ab. Sie sind nicht kolossal und sie bestehen auch nicht aus besonders kostbaren Materialien; sie zeigen den Gott nicht frontal und handlungslos. Sie sind nicht dreidimensional angelegt, sondern flächig ausgebreitet, und waren für die Umsetzung im Relief, seltener in Malerei bestimmt. Selbst die wenigen rundplastischen Exemplare sind auf eine einzige Ansicht festgelegt. Hier wird die Gegenwart und die Macht des Gottes nicht durch die physische Präsenz einer dreidimensionalen, raumgreifenden Statue manifestiert. Vielmehr stellen die Mithrasbilder immer wieder die eine, offensichtlich besonders wichtige Tat des Gottes vor Augen: Die Tötung des mächtigen und gefährlichen Stieres, den Mithras zusammen mit seinen Helfertieren unschädlich macht. Damit entziehen sie sich dem Vergleich mit den traditionell verehrten Gottheiten und betonen die Besonderheit des neuen Gottes. Gerade die typologisch fixierten Elemente müssen eine besondere Bedeutung gehabt haben, so dass sich aus der Genauigkeit ihrer Wiedergabe eine Hierarchie ablesen lässt. Inhaltlich besonders wichtig waren demzufolge die alexanderhafte Frisur und die

44 Dorin Sicoe, Gabriel: Lokalproduktion und Importe. Der Fall der mithraischen Reliefs aus Dakien. In: Martens, Marleen / de Boe, Guy (Hrsg.): *Roman Mithraism. The Evidence of the Small Finds*. Brüssel 2004, 285-302 zu Beispielen aus dem dakischen und mösischen Bereich.

45 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: Merkelbach a.O. (wie Anm. 29) Abb. 116.

Kleidung des Gottes, die auf seine Herkunft aus dem Osten verweist. Ebenso wichtig ist die Handlung selbst, das Zurückreißen des Stierkopfs und der Stich ins Herz, aber auch die Kopfwendung des Gottes und die Bewegung des rechten Fusses, mit der das Tier zu Boden gezwungen wird, endlich die Verwandlung der Schwanzquaste in Kornähren. Auch die Rahmung des Hauptgeschehens durch Sol und Luna, Cautes und Cautopates war durch das gemeinsame Vorbild vorgegeben.

Die Mithrasreliefs demonstrieren und beglaubigen mit bedeutungsvollen Einzelheiten eine einmalige und einzigartige Leistung, die für die Kultgemeinschaft von entscheidender Bedeutung war. Sie vermeiden die Ambivalenz der handlungslosen Figuren, denn die Tat des Mithras wird nicht nur evident, sondern durch die ikonographische Fixierung auch eindeutig verständlich. Die ständige Repetition zentraler Elemente des Geschehens ließ keinen Zweifel am exakten Ablauf des Vorgangs aufkommen. Statuen konnten diesem Bedürfnis nicht gerecht werden; vielmehr musste dafür eine neue Form der Kultbilder entwickelt werden. Sie nutzte das Potential der Reliefs, Ereignisse detailliert wiederzugeben. Ihre Bemalung steigerte den Realitätsanspruch der Bilder, während die plastische Gestaltung den Hauptfiguren körperhafte Präsenz verlieh.

2.2 KONSTELLATIONEN: MYTHOS UND KOSMOLOGIE

Wenn sich die Vorstellungen vom Wesen der Götter im 5. Jahrhundert v. Chr. in zwei gegensätzliche Richtungen entwickelt haben (S. 203–217), so gilt das in ähnlicher Weise auch für Vorstellungen, Wissen und Annahmen über die Gestirne und das Weltall. In den unterschiedlichen Medien äußern sich Auffassungen, die unvereinbar waren, aber bis zum Ende der Antike nebeneinander bestanden.

Die Beobachtung der Gestirne sowie die existenzielle Erfahrung ihres Verlaufs und ihrer Auswirkungen (S. 49–52) haben ihren Niederschlag zunächst im griechischen Mythos gefunden. In der *Ilias* wird beschrieben, wie Helios am Morgen aus dem Weltmeer auftaucht, über den Himmel eilt, und am Abend wieder in das Weltmeer zurücksinkt.¹ Bei Hesiod gehören Himmel und Erde zu den Urgöttern: Uranos (»Himmel«) und Gaia (»Erde«) sind die Ahnen der übrigen Götter; Helios (»Sonne«) und Selene (»Mond«) sind ebenso ihre Enkel wie Zeus oder Poseidon.² Spätestens seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. findet sich in der bildenden Kunst die Vorstellung, dass Helios und Selene mit einem Wagen über den Himmel fahren; der eine am Tag, die andere bei Nacht.³ So zeigt ein attisches Trinkgefäß (*Abb. 105*),⁴ das um 500 v. Chr. bemalt worden ist, den Sonnengott, wie er mit einem Gespann von zwei geflügelten Pferden aus den Fluten des Okeanos auftaucht, in dem sich große Fische tummeln. Über seinem Kopf erscheint, weiß aufgemalt, die Sonnenscheibe.

Neben der mythologischen Kosmologie gab es eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Gestirnen des Himmels.⁵ Bereits für das 6. Jahrhundert v. Chr. hören wir von Erkenntnissen über den Kosmos und von der Berechnung der Gestirnsbahnen. So habe Thales von Milet den

1 Homer, *Ilias* VII 421–423. VIII 68. 485–486. XVIII 239–241.

2 Hesiod, *Theogonia* bes. 116–138. 371–374. 453–458.

3 Yalouris, Nikolaos: Helios. In: LIMC V 1990, 1005–1034 Taf. 631–648.– Gury, Françoise: Selene/Luna. In: LIMC VII, 1994, 706–715 Taf. 524–529.

4 Yalouris a. O. 1015 Nr. 98.

5 Eine knappe Darstellung bei Lindberg, David C.: *Die Anfänge des abendländischen Wissens*. Stuttgart 1994, 44–45. 96–112.– Krafft, Fritz: *Griechische Astronomie*. DNP II, 1997, 130–138.– Samuel, Alan E.: *Greek and Roman Chronology. Calendars and Years in Classical Antiquity*. HAW 7. München 1972, 21–33.



105 Attisch schwarzfiguriger Skyphos, um 500 v. Chr. Tarent, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 7029.

Ioniern die Sonnenfinsternis des Jahres 585 v. Chr. vorausgesagt (Herodot I 74). Um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. soll Anaximander aus Milet die Meinung vertreten haben, dass der Mond das Licht der Sonne reflektiert; die Sonne aber sei das reine Feuer. Die Erde schwebe im Zentrum einer größeren Kugel, die den Kosmos bildet. Zur Verdeutlichung seiner Erkenntnisse soll er einen Himmelsglobus angefertigt haben (Diogenes Laertios II 1,1–2). Anaxagoras von Klazomenai erklärte um die Mitte des 5. Jahrhunderts die Sonnen- und Mondfinsternis durch die Blockade des Sonnenlichts. Der Mond bestehe aus demselben Material wie die Erde, die Sonne dagegen sei ein glühender Felsen. Diese Behauptungen trugen ihm 431 v. Chr. eine Anklage und einen Prozess wegen *Asebeia* ein, d. h. wegen der Entweihung und Verspottung göttlicher Dinge.⁶ Der Prozess mag politische Gründe gehabt haben, aber es

⁶ Diogenes Laertios II 2. Vgl. Curd, Patricia: *Anaxagoras of Clazomenae. Fragments and Testimonia*. Toronto/Buffalo/London 2007.– Schubert, Charlotte: *Die Macht des Volkes und die Ohnmacht des Denkens*. Stuttgart 1993, 98–113. 151–157.– Drefler, Jan: *Philosophie vs. Religion? Die Asebie-Verfahren gegen Anaxagoras, Protagoras und Sokrates im Athen des fünften Jahrhunderts v. Chr.* Norderstedt 2010, 63–88.

ist bezeichnend, dass der Anlass in dem Konfliktfeld zwischen Religion und Wissenschaft gefunden wurde.⁷

Im 4. Jahrhundert erkannte der Platon-Schüler Herakleides Pontikos, dass die Erde sich einmal am Tag um die eigene Achse dreht.⁸ Der Hellenismus brachte eine Reihe teils empirisch, teils spekulativ gewonnener Erkenntnisse. Eratosthenes berechnete im frühen 3. Jahrhundert v. Chr. den Umfang der Erde auf 252.000 Stadien; das entspricht 37.422 km, falls Eratosthenische Stadien (zu je 148,5 m) gemeint sind.⁹ Ebenso berechnete er den Winkel der Ekliptik. Etwa zur gleichen Zeit entwickelte Aristarchos von Samos ein heliozentrisches System. Er behauptete, die Erde drehe sich im Verlauf eines Tages um die eigene Achse und bewege sich im Verlauf eines Jahres auf einer Kreisbahn um die Sonne; der Mond dagegen, der sein Licht von der Sonne erhält, drehe sich um die Erde. Der Abstand der Fixsterne von der Erde aber sei riesig (oder unendlich).¹⁰ Auch ihm wurde – in einer Gegenschrift des Kleantes – ein Prozess wegen *Asebeia* angedroht. Wenn Aristarchos das heliozentrische System nur theoretisch begründet haben soll, wurde dem etwas jüngeren Astronomen Seleukos von Babylon dessen Nachweis zugeschrieben.¹¹ Im 2. Jahrhundert v. Chr. erstellte Hipparchos von Nikaia einen erweiterten und verbesserten Sternenkatalog (mit 850 Sternen); er erkannte zudem die Präzession der Äquinoktien.¹²

Es gab also im griechischen Bereich seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. eine intensive Beschäftigung mit dem Weltall, den Gestirnen und

7 Zum Prozess Dreßler a. O. 81–88. 142–146.

8 Russo, Lucio: *The Forgotten Revolution. How Science Was Born in 300 BC and Why it Had to Be Reborn*. Berlin 2004, 83.– Noack, Beate: Aristarch von Samos. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der Schrift *Περὶ μεγεθῶν καὶ ἀποστημάτων ἡλίου καὶ σελήνης*. Wiesbaden 1992, 5.

9 Thomas, Ivor: *Selections Illustrating the History of Greek Mathematics II. From Aristarchus to Pappus*. Neudruck der Ausgabe 1941. London 1957, 266–273.– Prell, Heinrich: *Die Vorstellungen des Altertums von der Erdumfangslänge*. Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig (Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse Bd. 46,1). Stuttgart 1959 bes. 7–12. 19. 24.– Russo a. O. 273–277.

10 Archimedes, *Arenarius* 1.– Plutarch, *Moralia* 922F–923A.– Thomas a. O. 2–15.– Noack a. O. bes. 1–17; Russo a. O. 78–86.

11 Plutarch, *Moralia* 1006C.– Noack a. O. 4.– Russo a. O. 273–277.

12 Grasshoff, Gerd: *The History of Ptolemy's Star Catalogue*. New York 1990, bes. 34–78.– Ders.: *Ptolemy and Empirical Data*. In: Neef/Sussman/Boschung 2014, 32–44.

ihren Bewegungen. Diese Forschungen ergaben eine Fülle wichtiger und bewundernswerter Ergebnisse. Es ist schwer zu sagen, ob sie über einen kleinen Kreis von Mathematikern und Astronomen hinaus wahrgenommen wurden; dennoch gibt es Indizien dafür, dass zumindest einige öffentlich diskutiert wurden. So muss der Prozess gegen Anaxagoras im Jahre 431 in Athen zu einer breiten Erörterung seiner Theorien geführt haben, denn die Verhandlungen waren öffentlich und fanden vor einem Gericht statt, das aus 500 ausgelosten attischen Bürgern bestand.¹³ Es ist kaum vorstellbar, dass diese Geschworenen nicht auch zu Hause und abends beim Symposion über die sensationellen und skandalösen Behauptungen des Angeklagten diskutiert hätten.

Einen Eindruck von der Verbreitung astronomischer Erkenntnisse im 1. Jahrhundert n. Chr. gibt das 2. Buch der *Naturalis historia* des Plinius, in dem er über den Kosmos spricht, über *mundus* (Weltall) und *caelus* (Himmel). Als Quellen, die er in seinem *Index auctorum* nennt, erscheinen neben anderen Hipparchos, Anaximander, Eudoxos von Knidos, Archimedes und Eratosthenes. Plinius verwahrt sich vorab gegen die Vorstellung, es könnte mehrere, vielleicht sogar unendlich viele Welten geben, die jeweils aus Sonne, Erde und Gestirnen bestehen; die Möglichkeit anderer Kosmen außerhalb des eigenen war bekannt, auch wenn sie bestritten wurde. Plinius geht selbstverständlich von der Kugelform der Erde aus und weiß auch, dass sie sich im Verlauf eines Tages einmal um die eigene Achse dreht.¹⁴ Er lokalisiert die Erde im Zentrum des Weltalls schwebend und berichtet, dass es Antipoden gibt, die auf der anderen Hemisphäre leben. In diesem Zusammenhang nennt er einen Streit zwischen den Gelehrten und der Volksmeinung, die nicht versteht, wie das möglich sein sollte (Plinius, *Naturalis historia* 2,161–162).

Neben diesem wissenschaftlichen Weltbild der Antike stand weiterhin das mythologische. In den gleichen Jahren, in denen Anaxagoras in Athen seine Theorie vortrug, die Sonne sei ein glühender Felsen, wurden die

13 Zum athenischen Prozesswesen Boegehold, Alan L.: *The Lawcourts at Athens. Sites, Buildings, Equipment, Procedure, and Testimonia. The Athenian Agora* 28. Princeton 1995, bes. 23–30.

14 Plinius, *Naturalis historia* 2,3–6.– Zur Vorstellung, es gäbe viele Welten, vgl. etwa Diogenes Laertios IX 7,31 (Leukippos) oder Cicero, *Academicorum liber* 2,55 (Demokrit). Für entsprechende Vorstellungen in der Neuzeit vgl. Ayala, Lucia: *Cosmological and Cosmopolitan Ides of a Plurality of Worlds in the Early Enlightenment*. Fontenelle, Juan Olivar, and Bernard Picart. In: Neef/Sussman/Boschung 2014, 45–60.

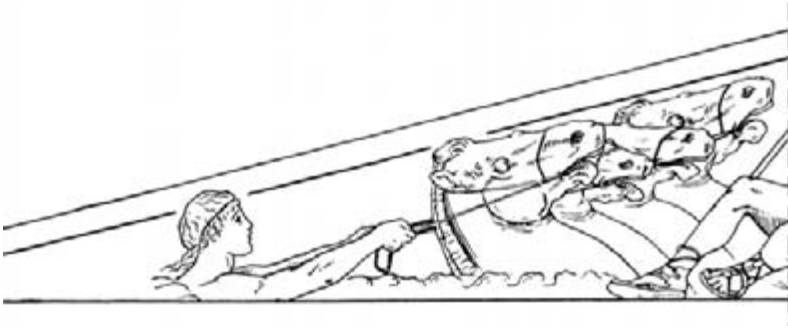
Giebelfiguren des Parthenon geschaffen.¹⁵ Der Bau des Parthenon war ein Projekt des Perikles, des führenden attischen Politikers dieser Jahre. Er galt als Freund des Anaxagoras und soll ihn während seines Asebeia-Prozesses verteidigt haben.¹⁶ Die Neugestaltung der Athener Akropolis mit den monumentalen Propyläen und dem Athena Parthenos-Tempel samt seiner kolossalen Athenastatue aus Gold und Elfenbein (*Abb. 93*) sollte die kulturelle und politische Vorrangstellung Athens gegenüber allen anderen griechischen Städten verdeutlichen. Der überaus reiche figürliche Schmuck des Parthenon artikulierte zugleich das Selbstverständnis Athens. Denn es war die Volksversammlung, d. h. die Gesamtheit aller Bürger Athens, die in offener Diskussion über den Bau und seine Einzelheiten beriet und beschloss; sie überwachte durch Kommissionen auch die Ausführung.¹⁷

Der Ostgiebel des Parthenons, über dem Eingang zur Cella mit dem Kultbild, zeigte die Geburt der Athena aus dem Haupt des Zeus, in Gegenwart anderer olympischer Götter wie Hephaistos, Dionysos, Hera, Aphrodite, Artemis und Hestia. Eingerahmt wird das Geschehen durch die Gestirnsgötter: in der linken Giebelecke steigt Helios mit einem Viergespann aus den Wellen empor, rechts sinkt Selene ebenfalls in einem Viergespann herab (*Abb. 106*). Die Giebelfiguren sind heute nur fragmentarisch, bestenfalls in Torsen und Fragmenten erhalten, doch

15 Ehrhardt, Wolfgang: Zu Darstellung und Deutung des Gestirngötterpaares am Parthenon. *JdI* 119, 2004, 1–39.– Brommer, Frank: Die Skulpturen der Parthenongiebel. Mainz 1963. Unter den zahlreichen Arbeiten dazu vgl. etwa Boardman, John: *The Parthenon and its Sculptures*. London 1985.– Tournikiotis, Panayotis, (Hrsg.): *The Parthenon and its Impact in Modern Times*. Athen 1994.– Hurwit, Jeffrey M.: *The Athenian Acropolis*. Cambridge 1999.– Holtzmann, Bernard: *L'acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athèna Polias*. Paris 2003.– Cosmopoulos, Michael B. (Hrsg.): *The Parthenon and its Sculptures*. Cambridge 2004.

16 Dreßler a. O. (wie Anm. 6) 72. 86–88.

17 Dazu etwa Holtzmann a. O. 101–107.– Schneider, Lambert / Höcker, Christoph: Phidias. Reinbek 1993, 113–129. Zur Kontrolle der Großbauten durch die Volksversammlung und ihre Organe vgl. Wittenburg, Andreas: *Griechische Baukommissionen des 5. und 4. Jahrhunderts*. Diss. München 1978.– Himmelmann, Nikolaus: Zur Entlohnung künstlerischer Tätigkeit in klassischen Bauinschriften, *JdI* 94, 1979, 127–142.– Ders.: Phidias und die Parthenon-Skulpturen. In: Lippold, Adolf / Himmelmann, Nikolaus (Hrsg.): *Bonner Festgabe Johannes Straub*. Bonn 1977, 67–90.



106 Parthenon in Athen, Ostgiebel; um 435 v. Chr. Rekonstruktion der Giebelecken mit Helios (links) und Selene (rechts).

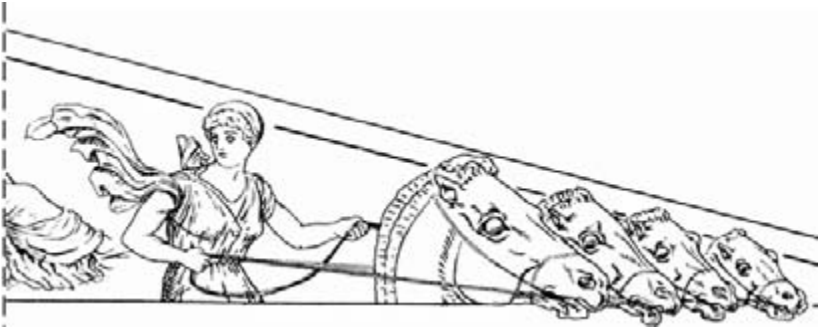
lässt sich die Gesamtkomposition rekonstruieren.¹⁸ Im Kontext der gesamten Darstellung sollen die Eckfiguren Helios und Selene die weltumspannende Bedeutung des zentralen Ereignisses verdeutlichen, vom äußersten Osten bis zum äußersten Westen, vom Aufgang der Gestirne bis zu ihrem Untergang. Die archäologische Diskussion hat gezeigt, dass diese Darstellung der Gestirngötter eine Neuerung der Perikleszeit war und führt sie auf Phidias zurück.¹⁹

Der Giebel zeigt somit eine ganz andere Auffassung von Sonne und Mond als die gleichzeitig in Athen diskutierte Erklärung des Anaxagoras: Die Sonne ist in diesem Giebelfeld kein feuriger Fels und der Mond kein Steinbrocken ohne eigenes Licht.²⁰ Vielmehr erscheinen die beiden jugendlichen Gottheiten bei aller Verschiedenheit als einander gleichberechtigt und zugleich den obersten Göttern Zeus und Athe-

18 Ehrhardt a. O. – Brommer a. O. 148 Taf. 21. 23–25. 156–157 Taf. 53. – Queyrel, François: Le fronton est du Parthénon. Système visuel et paysage. In: Colpo, Isabella / Favaretto, Irene / Ghedini, Francesca (Hrsg.): *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall' Antichità classica al mondo moderno* (Antenor Quaderni 5). Rom 2006, 217–234.

19 Schweitzer, Bernhard: Phidias der Parthenonmeister, *JdI* 55, 1940, 182–187. – Ders.: Gestirngottheiten in der Kunst des Phidias, *Archäologischer Anzeiger*, 1941, 317–321. – Queyrel a. O. 219–221. Skeptisch gegenüber einer Beteiligung des Phidias etwa Himmelmann, Nikolaus: Phidias und die Parthenon-Skulpturen. In: Lippold, Adolf / Himmelmann, Nikolaus (Hrsg.): *Bonner Festgabe Johannes Straub*. Bonn 1977, 67–90. – Wesenberg, Burkhardt: Wer erbaute den Parthenon? *AM* 97, 1982, 99–125.

20 Schauenburg, Konrad: Gestirnbilder in Athen und Unteritalien, *Antike Kunst* 5, 1962 bes. 53–54.



na zugeordnet. Sie steigen mit ihrem Gespann aus dem Okeanos auf und sinken nach vollendeter Fahrt wieder in die Fluten des Weltmeers zurück. Das ist ein evidenter und monumentaler Gegenentwurf zu den Theorien des Anaxagoras. Gerade die ästhetische Perfektion und die Monumentalität der Giebelfiguren sicherte die Überzeugungskraft der traditionellen Vorstellung, die sich hier manifestiert. Umso auffälliger ist es, dass beide Deutungen der Gestirne, die wissenschaftliche des Anaxagoras und die mythologische am Parthenon, aus dem Kreis um Perikles stammen.

Wie stabil diese traditionelle Vorstellung war, zeigt sich darin, dass Sonne (Helios/Sol) und Mond (Selene/Luna) in ähnlicher Weise fast 750 Jahre später am spätantiken Konstantinsbogen in Rom vorkommen (*Abb. 107. 108*). Die Reliefs des Bogens veranschaulichen die historischen Ereignisse, die zur Eroberung Roms durch Konstantin geführt hatten, wie etwa die Schlacht bei der milvischen Brücke am 28. Oktober 312; sie feiern seine Sieghaftigkeit, seine Tugenden und sein exemplarisches Verhalten, die ihn zu einem idealen Herrscher machen.²¹ An der östlichen Schmalseite des Bogens erscheint Sol im Kostüm eines Wagenlenkers, der mit seinem Viergespann aus den Fluten des Oceanus auftaucht; der Morgenstern fliegt mit einer Fackel voraus und begleitet ihn. Im Westen ist Luna zu sehen, die mit ihrem Zweigespann herabsinkt, um in den Oceanus einzutauchen; sie wird ebenfalls von einer Gestirns-

21 L' Orange/von Gerkan 1939.– Giuliano, Antonio: Arco di Costantino. Mailand 1955.– Zanker, Paul: Der Konstantinsbogen als Monument des Senates, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 25, 2012, 77–105.



107 Rom, Konstantinsbogen;
Medaillon der Ostseite mit Sol;
um 315 n. Chr., Dm. 2,19 m.



108 wie Abb. 107; Medaillon der
Westseite mit dem Zweigespann der
Luna, Dm. 2,33 m.

gottheit mit Fackel begleitet, die vor dem Wagen nach unten fliegt.²² Auch hier verdeutlichen die Gestirne die globale Bedeutung der historischen Ereignisse, der Wertvorstellungen und der politischen Ansprüche, die durch die anderen Reliefbilder des Bogens wiedergegeben werden. Gleichfalls aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. stammt die Silberplatte von Parabiago (*Abb. 109*).²³ Sie zeigt als Hauptfiguren die Götter Attis und Kybele. Darunter erscheinen Oceanus und Tellus mit den vier Jahreszeiten; oben fahren Sol und Luna über den Himmel, wie auf dem Konstantinsbogen auch hier von personifizierten Sternen begleitet. Die mythologischen Vorstellungen blieben offensichtlich konstant; anders als bei dem wissenschaftlichen Weltbild lässt sich keine nennenswerte Weiterentwicklung feststellen.

Die wissenschaftlichen astronomischen Erkenntnisse finden gelegentlich denn doch Eingang in die bildende Kunst, wenngleich nur punktuell. Aufschlussreich sind die Darstellungen des Atlas. Nach Hesiod ist er der Sohn des Titanen Iapetos (und somit ein Cousin des Helios und der Selene). Im äußersten Westen der Welt trägt er das Himmelsgewölbe, als Strafe für seine Teilnahme am Aufstand der Titanen.²⁴ Zu den frühesten Darstellungen zählt eine lakonische Schale aus der Zeit

22 L' Orange/von Gerkan 1939, 162–165 Taf. 38 a. b.

23 Stefanelli, Lucia Pirzio Biroli: *L' argento dei Romani. Vasellame da tavola e d' apparato*. Rom 1991, 216–217 Abb. 224–225, 301 Nr. 178.

24 Hesiod, *Theogonia* 126–136. 507–520. 746–750.



109 Silberplatte von Parabiago; 4. Jahrhundert n. Chr., Dm. 39 cm. Mailand, Museo Arch. Inv. Ao.9.14264.



110 Lakonische Schale mit Atlas (links) und Prometheus; um 560 v. Chr., Dm. 20 cm. Rom, Vatikanische Museen Inv. 16592.



111 Campanisch rotfigurige Amphora; 450-425 v. Chr. London, British Museum F 148.

um 560 v. Chr. (*Abb. 110*), also etwa aus der Zeit Anaximanders.²⁵ Sie zeigt rechts den gefesselten Prometheus, dem ein Adler die Leber wegfrisst. Ihm gegenüber steht Atlas, der den Himmel trägt. Die Schale zeigt die beiden Söhne des Iapetos, die von Zeus bestraft und an die Enden der bewohnten Welt verbannt worden sind. Der Himmel, den Atlas auf seinen Schultern trägt, ist ein großes, unförmiges Gebilde, das zunächst wie ein Felsbrocken wirkt, das aber drei unregelmäßige konzentrische Linien aufweist und an dem zahlreiche weiß aufgemalte Sterne angebracht sind. Nach rechts setzt ein Bogen an, der bis zu Prometheus weiterläuft und der das Himmelsgewölbe bezeichnet. Meistens erscheint Atlas im Zusammenhang mit dem Hesperiden-Abenteuer des Herakles (*Abb. 18*). Etwa in die Zeit des Anaxagoras gehört die Darstellung des breitbeinig stehenden Helden, die ein kampanischer Maler zwischen 450 und 425 v. Chr. ausgeführt hat (*Abb. 111*);²⁶ sie ist somit auch etwa gleichzeitig mit den Figuren des Parthenongiebels entstanden. Während Atlas die Äpfel der Hesperiden holt, trägt Herakles den Himmel. Dieser ist hier

²⁵ Griño, Beatriz de / Olmos, Ricardo: Atlas. LIMC III 1986, 2-16, 4 Nr. 1 Taf. 6.

²⁶ Griño/Olmos a. O. 6 Nr. 13 Taf. 8.



112a-b Atlas Farnese. Zeichnungen im Codex Coburgensis, um 1550; **b** Detail: Sternzeichen und Zodiacus mit Widder, Stier und Zwillingen.

nicht eine Kuppel oder ein Balken, sondern ein kugelförmiges Gebilde, auf dem die Mondsichel und zwei Sterne angebracht sind. Es stellt somit das Weltall dar, von dem schon Anaximander mehr als hundert Jahre früher behauptet hatte, es habe die Form einer Kugel.

Auch die Statue des ›Atlas Farnese‹ aus dem späten 1. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 112a-b)²⁷ zeigt den Titanen-Sprössling als Träger des kugelförmigen Weltalls. Die Linien des Globus geben hier die Aufteilung des Himmels an, den Himmelsäquator, die Wendekreise und die Polarkreise; ferner die Tagesundnachtgleichen (Äquinoktien) sowie die Sonnenwenden im Sommer und im Winter. Schräg zum Himmelsäquator, entsprechend der Ekliptik, verläuft der Zodiacus mit den

27 Dekker, Elly: *Illustrating the Phaenomena. Celestial Cartography in Antiquity and the Middle Ages*. Oxford 2012, 84–102 mit Katalog antiker Himmelsgloben (102–115). – Wrede, Henning: *Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*. 4. Trierer Winckelmannsprogramm. Mainz 1982, 13–15 Taf. 8–9. – Korn, Ursula: *Der Atlas Farnese. Eine archäologische Betrachtung*. In: Schweikhart, Gunter (Hrsg.): *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance*. Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissance-Forschung 1, 1996, 25–44, bes. 35–37 mit weiteren Globus tragenden Atlasskulpturen.

Tierkreiszeichen. Der Bildhauer wollte offensichtlich den Himmel so darstellen, wie die Astronomen ihn vermessen und beschrieben haben. Freilich fehlt bei den dargestellten 41 Sternzeichen die Angabe der Himmelskörper, die sie konstituieren. Zudem sind die wissenschaftlichen Himmelsgloben, mit denen die Skulptur offensichtlich zusammenhängt, nur durch literarische Quellen bezeugt. Daraus erfahren wir, das bedeutende griechische Astronomen und Mathematiker wie Hipparchos und Archimedes Himmelsgloben anfertigten, mit denen sie ihre wissenschaftlichen Ergebnisse dokumentierten. Von ihnen kann am ehesten ein kleinformatiger Globus in Mainz eine Vorstellung geben, der 46 Sternzeichen mit ihren wichtigsten Sternen zeigt.²⁸ Aber auch eine ambitionierte Dokumentation wissenschaftlicher Erkenntnisse wie der ›Atlas Farnese‹ bleibt eingebunden in einen mythologischen Kontext: Es ist auch hier der mythische Riese Atlas, der den Himmelsglobus trägt.

28 Dekker a. O. 69–80.– Künzl, Ernst: Ein römischer Himmelsglobus der mittleren Kaiserzeit. Studien zur römischen Astralikonographie. In: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 47, 2000, 495–594.

2.3 GESCHICHTSBILDER: GEGENWÄRTIGE VERGANGENHEIT

PERSISTENZ DES VERGANGENEN

In seinen Überlegungen über die Zeit unterscheidet Aristoteles zwischen der vergangenen Zeit, die nicht mehr ist, und der zukünftigen Zeit, die noch nicht ist; beide denkt er sich durch das »Jetzt« scharf geschieden.¹ In seiner Lebenswelt, dem Athen des 4. Jahrhunderts v. Chr., gab es freilich zahlreiche Beispiele dafür, dass die Vergangenheit mit persistenten Artefakten in Gegenwart und Zukunft hineinragt. So standen auf der Athener Agora die Statuen der Tyrannentöter (*Abb. 113*), die einen Vorgang längst vergangener Zeiten vergegenwärtigten.² Die Figurengruppe, die Aristoteles³ wie jeder seiner Zeitgenossen in Athen kannte, zeigte einen klar benennbaren Moment, im Jahre 514 v. Chr. am 28. Tag des Monats Hekatombaion kurz vor Sonnenaufgang: Damals hatten die Freunde Aristogeiton und Harmodios den Tyrannen Hipparchos er-

¹ Vgl. S. 199–200.– Ähnlich Censorinus, *De die natali* 16,4.

² Brunnensäker, Sture: *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes*. Stockholm 1971.– Fehr, Burkhard: *Die Tyrannentöter oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen?* Frankfurt a.M. 1984.– Schuchhardt, Walter Herwig / Landwehr, Christa: *Statuenkopien der Tyrannenmördergruppe*, *JdI* 101, 1986, 85–126.– Taylor, Michael W.: *The Tyrant Slayers*. New York 1991.– Bumke, Helga: *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst*, 32. *Ergänzungsheft JdI*. Berlin 2004, 131–145.– Krumeich, Ralf in: Kansteiner, Sascha u. a. (Hrsg.): *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild*. Berlin 2007, 8–14.– Schweitzer, Beat: ... da den Tyrannen sie erschlugen, gleiches Recht den Athenern schufen. *Archäologie eines Attentats*. In: Fitzenreiter, Martin (Hrsg.): *Das Ereignis. Zum Nexus von Struktur- und Ereignisgeschichte*. London 2009, 239–263.– DNO Nr. 558–562.

³ Aristoteles, *Athenaion politeia* 18,1–6 zur Ermordung des Hipparchos; die Statuen auf der Agora erwähnt bei Aristoteles, *Rhetorik* 1368a 38.– Zur Verwendung der Figuren in der Vasenmalerei: Oenbrink, Werner: *Die Tyrannenmörder. Aristokratische Identifikationsfiguren oder Leitbilder der athenischen Demokratie? Rezeption eines politischen Denkmals in der attischen Vasenmalerei*. In: Gebauer, Jörg u. a. (Hrsg.): *Bildergeschichte. Festschrift Klaus Stähler*. Mönchensee 2004, 373–400.

mordet und für ihre Tat mit dem Leben bezahlt.⁴ Trotz kritischer Einwände der Historiker galten die beiden Tyrannentöter den Athenern als exemplarische Vorkämpfer der Freiheit.⁵ Die dreidimensionale Darstellung der Gruppe wich in signifikanten Punkten von den historischen Berichten⁶ ab; aber gerade dadurch wurde die sie zu einem Morphem der attischen Demokratie, das Vorstellungen von unbedingter Freiheitsliebe visualisierte und nachhaltig werden ließ.⁷

Die Statuen bilden den entscheidenden Augenblick ab, nämlich den Zeitpunkt des überraschenden Angriffs. Die Tat ist zugleich idealisiert; konkrete Bezüge sind ausgeblendet, etwa indem das Opfer der Attacke weggelassen wird. Zudem wurde die Tötung nach den schriftlichen Quellen nicht mit Schwertern, sondern mit Dolchen begangen. Auch dürften Harmodios und Aristogeiton als Teilnehmer des Festzuges bekleidet gewesen sein. Dazu kommt eine absichtsvolle Stilisierung der Details: Die athletisch durchtrainierten Körper der beiden Männer sind Ausdruck aristokratischer Lebensart, zu der konsequentes Training gehörte (S. 96–100). Die Betonung des Altersunterschieds unterstreicht den Aspekt der homoerotischen Liebe zwischen dem reifen Mann und dem Jüngling, die ebenfalls einem aristokratischen Muster entsprach und als besonders intensive Form der Verbundenheit galt. Der geöffnete Mund des Aristogeiton zeigt, dass der Ältere die Anweisungen gibt, die sein Schützling ausführt. Auffällig sind die ruhigen, beherrscht wirkenden Gesichter. Sie stehen im Widerspruch zu der literarischen Darstellung bei Thukydides, der von äußerster Wut der Angreifer spricht (Thukydides VI 57). Dagegen machen die Statuen klar, dass die Angreifer nicht in wütender Raserei morden, sondern überlegt, planmäßig und sorgfältig abgestimmt vorgehen. Es sind die athletisch geschulte körperliche Tüchtigkeit, die Selbstbeherrschung und die aus der Knabenliebe erwachsene Freundschaft, die die Vorkämpfer der Demokratie zur exemplarischen Tat befähigen.

4 Ablauf der Panathenäen: Deubner, Ludwig: Attische Feste. Berlin 1932, 22–25.

5 Herodot V 55, 57; VI 109, 123.– Thukydides VI 54–59. Thukydides I 20,1–2 führt die Meinung, Harmodios und Aristogeiton hätten Athen von den Tyrannen befreit, als Beispiel für eine unkritisch kolportierte Überlieferung an.

6 Bumke a. O. 138–141.– Taylor a. O. 159–192 zu den literarischen Berichten.

7 Zur Bedeutung der Gruppe noch im 1. Jahrhundert v. Chr.: Reusser, Christoph: Der Fidestempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung. Ein Beitrag zu den Ausgrabungen an der Via del Mare und um das Kapitol 1926–1943. Rom 1993, 113–119.



113 Gruppe der Tyrannentöter in Neapel; nach 480 v. Chr., H. 1,85 m (Abguss; Museo dei Gessi, Rom)

Als die Bildhauer Kritios und Nesiotes kurz nach 480 v. Chr. die beiden Bronzestatuen schufen, geschah dies aus einem aktuellen Anlass, denn es galt, die bei der Eroberung Athens durch die Perser verschleppten älteren Statuen zu ersetzen. Die Tat selbst lag damals mehr als eine Generation zurück und erhielt jetzt, nach der endgültigen Vertreibung der Tyrannen und nach den Siegen über die Perser, eine veränderte Bedeutung. Ihre Darstellung auf der Agora holte das historische Geschehen unweit des Tatorts in die Gegenwart, brachte es in eine idealisierte Form und hielt es in dieser Weise jahrhundertlang im Alltag präsent. Auch in der römischen Kaiserzeit, viele Generationen nach

Aristoteles, standen die Skulpturen noch an ihrem Platz, wo Pausanias sie im späteren 2. Jahrhundert n. Chr. gesehen hat (Pausanias I 8,5).

In vielen anderen Fällen fixierten Statuen zwar nicht ein historisches Geschehen, aber Gestalt und Habitus längst verschwundener Personen. Dichter wie Homer und Pindar, Philosophen wie Sokrates und Platon waren zur Zeit des Aristoteles, über ihren Tod hinaus, durch Statuen körperhaft gegenwärtig.⁸ Und erst recht hielten offizielle Inschriften, öffentlich angebrachte Gemälde, private Grabdenkmäler und Bauten mit ihrem Reliefschmuck die Namen, Figuren und Taten aus der fernen oder näheren Vergangenheit über Jahrhunderte hinweg fest.⁹ Nicht nur in Athen, sondern in vielen griechischen Städten der fortgeschrittenen Kaiserzeit war Vergangenheit auf diese Weise präsent und manche Denkmäler früherer Zeiten wurden absichtsvoll inszeniert.¹⁰ Wer die Heiligtümer besuchte, wurde durch Gebäudeschmuck und Weihgeschenke,¹¹ aber auch durch aitiologische Erzählungen und Inschriften auf die ältere oder jüngere, mythische oder historische Vergangenheit verwiesen. So gab es in Pergamon (*Abb. 114*)¹² und in Ephesos¹³ Reliefs, die das Leben

8 Scheibler, Ingeborg: Sokrates in der griechischen Bildkunst. Ausstellungskat. München 1995, 33–51.– Zanker 1995, 38–49.

9 Vgl. dazu etwa Hölscher, Tonio: Das Forum Romanum – Die monumentale Geschichte Rom. In: Stein-Hölkeskamp, Elke / Hölkeskamp, Karl-Joachim (Hrsg.): Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt. München 2006.– Hölscher, Tonio: Athen – Die Polis als Raum der Erinnerung. In: Stein-Hölkeskamp, Elke / Hölkeskamp, Karl-Joachim (Hrsg.): Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike. München 2010, 128–149.

10 Boschung, Dietrich: Die Präsentation von Geschichte im Stadtbild der Kaiserzeit. In: Cordovana, Orietta D. / Galli, Marco (Hrsg.): *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*. Catania 2007, 103–107.– Zum Thema ferner Förtsch, Reinhard: Zeugen der Vergangenheit. In: Wörrle, Michael / Zanker, Paul (Hrsg.), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus*. Kolloquium München 1993. München 1995, 173–184.– Hertel, Dieter: Die Mauern von Troia. Mythos und Geschichte im antiken Ilion. München 2003, 185–309.

11 ›Reliquien‹ der mythischen Heroen in Heiligtümern: Pfister, Friedrich: Der Reliquienkult im Altertum. Gießen 1909, 331–339.– Hartmann, Andreas: Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften. Berlin 2008.

12 Dreyfus, Renée / Schraudolph, Ellen: Pergamon. The Telephos Frieze from the Great Altar. San Francisco/Berlin 1996 bes. II 83–108.

13 Fleischer, Robert: Der Fries des Hadrianstempels in Ephesos. In: Festschrift für Fritz Eichler. Wien 1967, 23–71.– Brenk, Beat: Die Datierung der Reliefs am Hadrianstempel in Ephesos und das Problem der tetrarchischen Skulptur des



114 Fries vom Großen Altar in Pergamon mit Szenen aus dem Leben des Stadtgründers Telephos (Ausschnitt); um 160 v. Chr., H. 1,58 m. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung.

des Stadtgründers oder den Gründungsmythos illustrierten. Und im Altarhof des ephesischen Artemisions erinnerten die Darstellungen an die Rolle der Amazonen für die Frühgeschichte dieses weltberühmten Heiligtums.¹⁴ In manchen Städten fand ein Besucher im Zentrum das Grab und die Statuen des Gründers, so wiederum in Ephesos, wo Pausanias das Grabmal und mehrere Standbilder des κτίστης (Ktistes, »Gründer«) Androklos sah (*Abb. 115*).¹⁵ Unübersehbar waren die Ehrenstatuen derer, die die Stadt in früheren Zeiten durch ihre Tätigkeit oder ihre Großzügigkeit geprägt oder gefördert hatten. Auf Plätzen und in Heiligtümern waren Siegesmonumente zu bewundern, die auf militärische Erfolge verwiesen. Diese offenen oder versteckten Hinweise auf die Stadtgeschichte waren topographisch über weite Bereiche verstreut; eine zusammenhängende Chronik ergab sich daraus nicht. In vielen Fällen erschlossen sich dem Besucher die historischen Bezüge erst durch einen kundigen Vermittler.

Ostens, *Istanbuler Mitteilungen* 18, 1968, 238–258.– Zur Datierung vgl. Bol, *Re-nate: Amazones vulneratae*. Mainz 1998, 132–133 Anm. 783.

14 Bol a. O. 132–143.

15 Pausanias VII 2,9.– Vgl. Thür, Hilke: Der ephesische Ktistes Androklos und (s)ein Heroon am Embolos, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes* 64, 1995, 63–103; dort 75–77 zu Ktistes-Gräbern in griechischen Städten. Zur Datierung der Statue aus dem Vedius-Gymnasium: Fittschen, Klaus: *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*. Mainz 1999, 105–106 Nr. 148.



115 Ephesos, Statue des Androklos; spätes 2. Jahrhundert n. Chr., H. 1,96 m. İzmir, Archäologisches Museum Inv. Nr 45.

Während der römischen Kaiserzeit waren in den griechischen Städten mit ihrer ruhmreichen Vergangenheit auch die Zeugnisse der Reichsgeschichte nicht zu übersehen. Dabei konnte es sich um aufwendige architektonische Monumente mit ausgedehntem Reliefschmuck handeln, wie etwa beim Sebasteion von Aphrodisias¹⁶ oder beim ›Parthermonument‹ in Ephesos.¹⁷ Die meisten dieser Denkmäler waren durch ihre Standardisierung auch für fremde Reisende unmittelbar verständlich.¹⁸ Ein besonders eingängiges und anschauliches Bild der Geschichte des römischen Reiches boten die unzähligen Kaiserstatuen mit typologisch festgelegten Porträtköpfen und normierten Inschriften, die in jedem größeren Ort anzutreffen waren (S. 269–274). Für die Bewohner römischer Städte des 1. Jahrhunderts n. Chr. ließen sich die zeitgenössischen politischen Umbrüche in Rom am Schicksal einer Statuengruppe unmittelbar verfolgen. So wurde jeder neue Kaiser durch eigene Statuen geehrt: Die Aufstellung der neuen Kaiserstatue mit zugehöriger Inschrift visualisierte einen Regierungswechsel. Auch männliche Verwandte des Kaisers, die als Nachfolger in Frage kamen oder in einer besonderen Beziehung zu der Stadt standen, erhielten häufig Porträtehrungen. Weibliche Angehörige wurden in Statuenweihungen einbezogen, sobald ihre politische Bedeutung ersichtlich war. Die neue Statue eines Prinzen und einer Kaiserin zeigte also veränderte Konstellationen am Kaiserhof an; den Sturz eines Herrschers oder seiner Verwandten vollzog man durch Beseitigung seines Porträts und seiner Inschriften öffentlich nach.¹⁹

Denkmäler zu Ehren des Kaiserhauses entstanden aus tagespolitischer Aktualität und zweifellos nur allzu oft aus politischem Opportunismus.

16 Smith, R. R. R.: The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias, *Journal of Roman Studies* 77, 1987, 88–138. – Ders.: Myth and Allegory in the Sebasteion. In: Roueché, Charlotte / Erim, Kenan T. (Hrsg.): *Aphrodisias Papers*. *Journal of Roman Archaeology Suppl. Series* 1, Ann Arbor 1990, 89–100, 89–100. – Boschung 2002, 135–147 bes. 143–145.

17 Liverani, Paolo: Il monumento antonino di Efeso, *Rivista dell' Istituto nazionale d' archeologia e storia dell' arte* 3. serie 19–20, 1996–1997, 153–174 mit der weiteren Lit.

18 Dazu und zum folgenden Boschung 2002. – Fittschen, Klaus: *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*. Mainz 1999, 108–138.

19 Boschung, Dietrich: Römische Kaiserporträts. Zeichen der Loyalität und Spuren der Revolte. In: Boschung, Dietrich / Hellenkemper, Hansgerd: *Kosmos der Zeichen. Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter*. ZAKMIRA 5. Wiesbaden 2007, 255–268. – Varner 2004.

Aber sie blieben in vielen Fällen auch dann noch stehen, wenn sich die politischen Verhältnisse längst geändert hatten. Die Ansammlung der Statuen und der zugehörigen Inschriften im öffentlichen Raum der Städte und Heiligtümer bildete im Verlauf der Kaiserzeit eine anschauliche Präsentation der einzelnen Geschichtsepochen, denn oft konzentrierten sich Stiftungen für Angehörige einer bestimmten Dynastie auf einzelne Gebäude;²⁰ so konnten diese Ensembles späteren Betrachtern längst vergangene Epochen veranschaulichen. Dabei erschien Geschichte nicht als Kontinuum, sondern wurde in einzelnen Abschnitten präsentiert, die unverbunden blieben. Die Auffassung der römischen Kaiserzeit als Abfolge von in sich abgeschlossenen Dynastien findet sich auch bei den antiken Historikern.²¹ So sah man im frühen 2. Jahrhundert n. Chr. die römischen Kaiser bis Nero als eine zusammenhängende Reihe, die mit dem Tode dieses Kaisers abbrach (Tacitus, *Historiae* 1,16). Am deutlichsten spricht dies der spätantike Autor der *Carus-Vita* aus (*Historia Augusta*, *Carus* 3,1–5), der die Geschichte Roms in Abschnitte von Augustus bis Nero, vom Vespasian bis Domitian, von Nerva bis Commodus gliedert und dabei für jede Dynastie die Verdienste des Gründers ebenso benennt wie die Verkommenheit des letzten Vertreters.

So blieben die Statuenzyklen für die julisch-claudische Kaiserfamilie oft unverändert und ohne weitere Ergänzungen stehen, etwa die Statuen in der Basilica von Veleia (Boschung 2002, 25–35). Profil gewannen sie durch den Vergleich mit Gruppen späterer Herrscher, etwa der Antoninen,²² der Severer oder der Soldatenkaiser des 3. Jahrhunderts, die in der gleichen Stadt zu sehen waren. Die Form der Toga und der Habitus der Bildnisköpfe unterschieden die Julier und Claudier deutlich von Kaiserstatuen späterer Zeiten und machten schon auf den ersten Blick klar, dass es sich um Vertreter einer weit zurückliegenden Epoche handeln musste. Aber wenn die Bewohner von Veleia im 1. Jahrhundert n. Chr. an der Entwicklung der Statuengruppe in der Basilica die Krisen der damaligen Kaiserfamilie hatten verfolgen können, so war das für ihre Nachkommen im 2. und 3. Jahrhundert nicht mehr möglich. Wäre ein Leser der *Annalen* des Tacitus oder der *Kaiserviten* des Sueton vor die Bildnisgalerie getreten, so hätte er sich in seinen Erwartung teilwei-

20 Vgl. etwa Boschung 2002, 8–24 (Leptis Magna). 100–105 (Olympia).

21 Vgl. Schwabl, Hans: Weltalter. In: RE Suppl. XV 1978, 820.

22 Fittschen a. O. 108–138.– Deppmeyer, Korana: Kaisergruppen von Vespasian bis Konstantin. Eine Untersuchung zu Aufstellungskontexten und Intentionen der statuarischen Präsentation kaiserlicher Familien. Hamburg 2008.

se getäuscht gesehen. Weder entsprachen die Statuen der somatischen Erscheinung der Kaiser, wie Sueton sie schildert (Boschung 2002, 192), noch lässt die Gruppe die dramatischen Umschwünge oder die erbitterten Auseinandersetzungen innerhalb der Kaiserfamilie erahnen. Von fünf julisch-claudischen Kaisern waren zwei in der abgeschlossenen Galerie nicht mehr vertreten: nach 41 n. Chr. fehlte jeder Hinweis auf Caligula; von Nero blieb nach seinem Tod nur noch die Kinderstatue übrig. Die Gruppe in ihrem abgeschlossenen Zustand war somit nicht nur Ergebnis ständiger Kaiserstreue, sondern zugleich ein Produkt kollektiver Verdrängung und Monument einer selektiven Erinnerung. Aber wie bei der Familiengeschichte der Licinier (S. 114–117), so ließ sich auch hier die Erinnerung an problematische Ereignisse und Personen nicht vollständig unterdrücken, waren sie doch Teil der literarischen Geschichtswerke.

Ältere Monumente konnten durch eine neue Aufstellung und durch eine geänderte diskursive Rahmung für eine aktuelle Sicht instrumentalisiert werden. Dabei spielte es keine Rolle, aus welchem Anlass und für welchen Kontext die Denkmäler ursprünglich geschaffen worden sind. Ein anschauliches Beispiel dafür gibt der Briefwechsel des jüngeren Plinius mit Kaiser Trajan.²³ Plinius war Besitzer mehrerer Kaiserstatuen (*»statuae principum«*), die er durch verschiedene Besitzerwechsel erworben hatte und die auf entfernten Ländereien standen. Später beschloss er, die alten Kaiserbildnisse nach dem *municipium* Tifernum Tiberinum in ein neu errichtetes *templum* zu überführen und sie dort zusammen mit Statuen des Nerva und des Trajan aufzustellen. Diese beiden Kaiser standen zweifellos im Zentrum, während die älteren Kaiserstatuen allenfalls den Rahmen dazu bildeten. Es ist bezeichnend, dass Plinius die älteren *»statuae principum«* nur summarisch angibt, ohne sie zu benennen. In dem neu errichteten *templum* ergab sich eine Sequenz von Herrscherfiguren, die zu den aktuellen Regenten hinführte. Diese Verkörperung einer Kontinuität des Kaisertums war aber nicht organisch gewachsen, sondern sie wurde von Plinius bewusst konstruiert. Das neue Arrangement vorgefundener Figuren gab der römischen Geschichte eine aktuelle Perspektive, die den regierenden Kaiser Trajan als Zielpunkt der vergangenen politischen Ereignisse auszeichnete. Gerade die Verwendung älterer Statuen verlieh diesem Konstrukt evidente Glaubwürdigkeit.

23 Plinius, *Epistulae* X 8–9; 98/99 n. Chr., vgl. Sherwin-White, Adrian Nicolas: *The Letters of Pliny*. Oxford 1966, 571–575.



116 Rom, Stiftung der *aenatores*; frühneronischer Zustand (Rekonstruktionsvorschlag unter Verwendung von Panella 1996)

Die von Plinius beschriebene Praxis einer Neuordnung älterer Kaiserstatuen zur Legitimierung des regierenden Herrscher lässt sich durch einen Befund in Rom auch archäologisch fassen (Abb. 116).²⁴ Dort errichteten die *aenatores* (»Blasmusiker«) 12 v. Chr. in ihrem Vereinslokal eine Statue des Augustus. Zwischen 8 v. Chr. und 4 n. Chr. wurde ihr ein Standbild des Tiberius zur Seite gestellt; im Jahre 42 eine Statue des Claudius. Als 55/56 auch noch die Statuen des Nero und seiner Mutter Agrippina minor dazukamen, wurde die gesamte Gruppe neu auf einer gemeinsamen Basis positioniert. Jetzt stand der regierende Kaiser Nero im Zentrum einer Gruppe von drei Kaisern, zwischen Augustus und Claudius. In dieser neuen Anordnung erschienen die früheren Kaiser als Begleiter Neros. Dabei wurde der Wortlaut der älteren Inschriften, aus denen der Zeitpunkt der Aufstellung der zugehörigen Statuen zu erschließen ist, beibehalten. Dies erweckte den Anschein, der Ehrenplatz in der Mitte der Kaisergruppe sei jahrzehntelang für Nero freigehalten worden. Als vierte Statue wurde Neros Mutter Agrippina minor zur Linken des Claudius aufgestellt. Dagegen verblieb die Statue des Tiberius isoliert auf ihrem Einzelsockel. Grund dafür war, dass sie noch vor seiner Adoption durch Augustus und vor dem Regierungsantritt

24 Panella, Clementina (Hrsg.): *Meta sudans I. Un' area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*. Rom 1996 bes. 38–51. 115–131. 201–216 (Vincenza Morizio). – Boschung 2002, 118–119.

entstanden war, so dass die Inschrift den Geehrten nicht als Sohn des Augustus und nicht als Kaiser bezeichnet. Möglicherweise war man sich später über die Persönlichkeit des Dargestellten nicht mehr im Klaren. Nach der Ermordung der Agrippina wurden ihre Statue und die zugehörige Inschrift wieder beseitigt. In diesem Zustand verbleibt die Gruppe bis zur Zerstörung durch den Stadtbrand des Jahres 64.

Die besprochenen Beispiele lassen erkennen, wie persistente Monumente früherer Epochen die Kontinuität und Verlässlichkeit politischer Einheiten erfahrbar machten. Durch die Gräber der Stadtgründer und die Darstellung der Gründungsmythen wurden das ehrwürdige Alter der Polis und die Traditionen ihrer Institutionen evident. Monumente wie die Tyrannentöter priesen die Tat exemplarischer Bürger zum Wohle der Gemeinschaft und forderten dazu auf, es ihnen gleichzutun. Darstellungen dieser Art sind keine authentischen Zeugnisse historischer Ereignisse, sondern nachträgliche Interpretationen, die durch ihre Ausgestaltung eine wirkmächtige Form erhielten und damit die Sicht auf politische und soziale Verhältnisse für lange Zeit prägten. Die Gruppen von Kaiserstatuen führten die Kontinuität der Herrschaft vor Augen, bewiesen zugleich ihre Stabilität über alle Krisen hinweg und demonstrierten ununterbrochene Verbundenheit zwischen den lokalen Eliten und den weltbeherrschenden Machthabern. Dabei konnten ältere Standbilder durch gezielte Manipulation der Anordnung nachträglich zur Legitimierung aktueller Verhältnisse eingesetzt werden. In jedem Fall erwiesen die Monumente die Geschichte der Polis *und* des Imperiums als verbindenden Erfahrungshorizont, der gemeinsame Identität stiftete, Erwartungen für das individuelle Handeln weckte und zugleich die politischen Institutionen stabilisierte.

GESCHICHTE PRÄGEN²⁵

Historische Personen und Ereignisse konnten ebenso von einzelnen politischen Akteuren zur Mehrung ihres Prestiges und zur Verdeutlichung eigener Machtansprüche vereinnahmt werden. Entsprechende Strategien spielten im Meinungskampf der späten römischen Republik eine

25 Dazu ausführlicher: Boschung, Dietrich: Adlige Repräsentation in der Antike. In: Beck, Hans / Scholz, Peter / Walter, Uwe (Hrsg.): Die Macht der Wenigen. Aristokratische Herrschaftspraxis, Kommunikation und ›edler‹ Lebensstil in Antike und Früher Neuzeit. München 2008, 189–196.

bedeutende Rolle und artikulieren sich besonders oft und anschaulich in den damaligen Münzbildern.²⁶ Dabei stellte das kleine Format der verfügbaren Bildfläche eine besondere Herausforderung für die Präzision und Eindeutigkeit der Abbildungen dar. Die staatliche Münzprägung lag in den Händen eines Dreimännerkollegiums und diese Münzmeister waren in der Regel junge Männer aus dem Senatorenstand am Anfang ihrer politischen Laufbahn.²⁷ Seit dem späten 3. Jahrhundert v. Chr. erscheinen ihre Namen auf den Münzen, meistens in abgekürzter Form. Im Verlauf des 3. und des frühen 2. Jahrhunderts hatte sich ein weitgehend stabiles Repertoire von Münzbildern herausgebildet. So prägten die Münzmeister um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. immer wieder Denare mit dem behelmten Kopf der Roma auf der Vorderseite und Darstellungen der reitenden Dioskuren (*Abb. 117*) oder der Luna, später auch der Victoria in einer Biga auf der Rückseite.²⁸

Im Jahre 126 v. Chr. ließ der Münzmeister T. Quinctius Flamininus Denare schlagen, die sich formal auf die älteren Prägungen beziehen. Die Vorderseite wiederholt den Kopf der Stadtgöttin, bildet aber in ihrem Nacken einen *apex* ab, eine Lederkappe mit langer Metallspitze, die den *flamen* (Priester) kennzeichnete und die auf das Cognomen *Flamininus* hinweist (*Abb. 118*).²⁹ Die Rückseite zeigt die Dioskuren, die nach rechts galoppieren, wie schon auf den Denaren des späten 3. Jahrhunderts. Unter ihnen erscheint neu ein Rundschild, der entlang des Randes mit nach außen gedrehten Halbkreisen geschmückt und so als makedonisch gekennzeichnet ist. Damit wird ein konkreter Bezug zu den Makedonen-

26 Grundlegend dazu Crawford, Michael: *Roman Republic Coinage*. Cambridge 1974; zur Chronologie 55–102 vgl. Wolters, Reinhard: *Nummi signati*. Untersuchungen zur römischen Münzprägung und Geldwirtschaft. München 1999, 10–11 Anm. 4.

27 Schaefer, H.: *vigintiviri I A5. tresviri monetales*. In: *RE* VIIIA, 1958, 2574–2578. – Crawford a. O. 598–604. 708–711 (spätere Karrieren der Münzmeister). – Lahusen, Götz: *Die Bildnismünzen der römischen Republik*. München 1989, 13–17. – Hollstein, Wilhelm: *Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78–50 v. Chr. zwischen politischer Aktualität und Familienthematik*. München 1993, 382–386.

28 Crawford a. O. 720–725. – Wolters a. O. 25–30.

29 Crawford a. O. 291 Nr 267/1. – Berger, Frank: *Die Münzen der römischen Republik im Kestner-Museum Hannover*. Hannover 1989, 344–345. Nr. 2401. 2402. – Välimaa, Jussi in: Steinby, Eva Margareta (Hrsg.): *Lacus Iuturnae 1*. Rom 1989, 114 Nr. 2.4. – Liampi, Katerini: *Der makedonische Schild*. Bonn 1998, 160 M134 Taf. 30. – Zum *apex*: Schäfer, Thomas: *Zur Ikonographie der Salier*, *JdI* 95, 1980 bes. 349–361.



117 Denar des frühen 2. Jahrhunderts v. Chr. Vorderseite: Kopf der Roma. Rückseite: Reitende Dioskuren.

118 Denar des Flamininus; 126 v. Chr. Roma und *apex*; Dioskuren über makedonischem Schild.

kriegen hergestellt, in denen ein Namensvetter des Münzmeisters, T. Quinctius Flamininus³⁰, besonders erfolgreich gewesen war: er hatte 197 v. Chr. mit Unterstützung seines Bruders Lucius den Makedonenkönig Philipp V. besiegt und den Dioskuren als Dank für ihre Unterstützung in Delphi silberne Schilde geweiht (Plutarch, Flamininus 12,6). Der junge Beamte verweist also auf eine große Leistung seiner älteren Verwandten, denen Rom den entscheidenden Sieg über die Makedonen verdankte. Die kriegerischen Zeussöhne des Münzbildes, durch den Schild der unterlegenen Partei als Makedonensieger bezeichnet, ließen sich als mythologisches Spiegelbild der siegreichen Flamininus-Brüder auffassen. Der ehrgeizige Münzmeister nutzte nicht nur sein staatliches Amt und das vom Staat zur Verfügung gestellte Edelmetall, sondern bemächtigte sich auch der Bildmotive, die seit Jahrzehnten als Sinnbilder Roms verwendet worden waren und gab ihnen eine spezifische Bedeutung, die auf hervorragende Verdienste seiner älteren Verwandten verwies und so sein eigenes Prestige erhöhen sollte.

Der Denar des T. Quinctius Flamininus antwortete auf eine frühere Prägung. Ein Jahr zuvor, 127, hatte M. Caecilius Metellus Q. f. einen Kranz und einen makedonischen Schild mit Elefantenkopf auf seine Denare prägen lassen (*Abb. 119*) und dadurch den Sieg seines Vaters Q. Caecilius Metellus Macedonicus im Jahre 148 über den Usurpator Andriskos (Philipp VI.) in Erinnerung gerufen, der zur Einrichtung der Provinz Macedonia geführt hatte.³¹ Die Reaktion des Flamininus ein Jahr später sollte klarstellen, welche der römischen Familien den größeren

30 Günther, Linda-Maria: T. Q(uinctius) Flamininus. In: DNP 10, 2001, 709–711.

31 Crawford a.O. 288 Nr. 263.– Hölkeskamp, Karl-Joachim: Memoria – Monumenta – Moneten: Medien aristokratischer Selbstdarstellung. Das Beispiel der Caecilii Metelli. In: Hayman, Florian u.a. (Hrsg.): Neue Forschungen zur Münzprägung der römischen Republik. Bonn 2016, 49–82.



119 Denar des M. Caecilius Metellus Q(uinti) f(ilius); 127 v. Chr. Vorderseite: Roma. Rückseite: Makedonischer Schild mit Elefantenkopf.

120 Denar des A. Postumius Albinus, 96 v. Chr. Vorderseite: Kopf des Apollo. Rückseite: Dioskuren tranken ihre Pferde an einem Wasserbecken.

Anteil hatte am Erfolg über die makedonischen Könige. In diesem Falle erfolgte die Reaktion umgehend; manchmal dauerte es länger. Denn auch die Beanspruchung der Dioskuren durch Flamininus blieb nicht ohne Widerspruch. 96 v. Chr. nahm ein Denar des A. Postumius Albinus das Motiv der Dioskuren wieder auf (*Abb. 120*)³², freilich in anderer Weise. Die beiden Brüder stehen auf ihre Lanzen gestützt, während die Pferde aus einem Brunnenbecken trinken. Die Darstellung bezieht sich auf eine Legende, nach der sie im Jahr 496 v. Chr. am See Regillus auf Seiten der Römer in die Schlacht eingegriffen und später in Rom an der Juturnaquelle ihre Pferde getränkt hätten. Römischer Feldherr am See Regillus war Aulus Postumius, der den Dioskuren zum Dank bei der Quelle einen Tempel errichtet haben soll. Das Münzbild des Denars von 96 stellte klar, dass sich die Verbundenheit mit den Dioskuren, die für Rom so wertvoll war, den Postumii verdankte; und es erinnerte gleichzeitig an ihre Verdienste für die Konsolidierung der Republik.

Ein weiteres Beispiel für die Konkurrenz zwischen Münzmeistern um den Vorrang der *gentes* (»Familien«) und um die Besetzung von Themenfeldern ist die Evozierung der römischen Könige. Im Jahre 97 prägte der Münzmeister L. Pomponius Molo Denare, die auf der Rückseite den römischen König Numa Pompilius zeigen, der eine Opferhandlung vollzieht (*Abb. 121*); die Legende macht die Benennung ein-

32 Crawford a. O. (wie Anm. 26) 333–336 Nr. 335/10.– Berger a. O. 376–377 Nr. 2677. 2678.– Välimaa a. O. 120–121 Nr. 2.9.– Krumme, Michael: Römische Sagen in der antiken Münzprägung. Marburg 1995, 71–72. 169. 250 Nr. 12/1a–b Abb. 33–35.– Böhm, Stephanie: Die Münzen der römischen Republik und ihre Bildquellen. Mainz 1997, 75–76. Taf. 29,4.



121 Denar des L. Pomponius Molo;
97 v. Chr. Vorderseite: Kopf des
Apollo. Rückseite: *Numa Pompilius*,
an einem Rundaltar opfernd.

deutig.³³ Die Pomponii führten ihre Abstammung auf Numa Pompilius zurück (Plutarch, Numa 21), den zweiten König Roms, der einen großen Teil der religiösen Institutionen gestiftet haben soll. Das mag im Jahre 89 L. Titurius Sabinus zu seinem eigenen Programm veranlasst haben. Auf der Vorderseite seiner Denare ließ er den Sabinerkönig Titus Tatius erscheinen, auf der Rückseite die Tötung der Tarpeia (Abb. 122) und den Raub der Sabinerinnen (Abb. 123).³⁴ Der Sinn ist klar: Der junge Beamte Sabinus sieht sich in der Tradition der legendären Sabiner und ihres Königs Tatius, die bereits die Gründungsphase Roms mitgestaltet hatten. Nur ein Jahr später (88) präsentierte der Münzmeister C. Marcius Censorinus gleich zwei Könige auf der Vorderseite seiner Denare, nämlich den Ahnherrn Ancus Marcius und dessen Großvater Numa Pompilius (Abb. 124).³⁵ Damit war der Anspruch der Pomponii noch übertroffen: Ancus Marcius war nicht nur Enkel des Numa Pompilius, sondern auch der Vollender seines Werkes. Im Jahr 70 setzte ein weiterer Münzmeister mit dem Cognomen Sabinus, nämlich Vettius Sabinus, erneut den Kopf des Sabinerkönigs Titus Tatius auf die Vorderseite,³⁶ während 56 v. Chr. L. Marcius Philippus wiederum auf König Ancus Marcius verwies.³⁷

33 Crawford a. O. (wie Anm. 26) Nr. 334/1.– Berger a. O. 372 Nr. 2643–2644.– Krumme a. O. 69–71. 167. 249–250 Nr. 11/1 Abb. 30–32.

34 Crawford a. O. (wie Anm. 26) 352 Nr. 344/1. 2.– Berger a. O. 418–419 Nr. 3001–3010.– Krumme a. O. 73. 79–80. 92. 250 f. Nr. 13/1. 2 Abb. 36–53.

35 Crawford a. O. (wie Anm. 26) 357–360 Nr. 346/1.– Berger a. O. (wie Anm. 29) 422–423 Nr. 3034–3035.– Krumme a. O. 82. 252 Nr. 14/1 Abb. 57–60.

36 Crawford a. O. (wie Anm. 26) 414 Nr. 404/1.– Hollstein a. O. (wie Anm. 27) 133–139.– Krumme a. O. 84–85. 174. 253 Nr. 16/1 Abb. 71. 72.

37 Crawford a. O. (wie Anm. 26) 448–449 Nr. 425/1.– Krumme a. O. 85. 253–254. Nr. 17/1. Abb. 73–78.



122-123 Denare des L. Titurius Sabinus, 89 v. Chr. Vorderseite jeweils Kopf des Sabinerkönigs Titus Tatius. Rückseiten: **122** Tötung der Tarpeia; **123** Raub der Sabinerinnen.

Die Vorderseite zeigt seinen Kopf und die Beischrift *Ancus*; die Rückseite einen Aquaedukt und die Legende *aqua Marc(ia)* (Abb. 125): Diese Wasserleitung soll von dem König Ancus Marcius angelegt worden sein; historisch ist jedenfalls ihre Reparatur durch Q. Marcius Rex im Jahre 144. Der Münzmeister vermischte also die Bezüge auf fiktive und historische Vorfahren, um die legendären Verdienste der Ahnen durch nachweisbare und augenfällige Leistungen seiner *gens* zu beglaubigen.

Die besprochenen Münzbilder sollten nicht nur den prägenden Beamten für zukünftige Aufgaben empfehlen, sondern zugleich die Ansprüche der Standesgenossen übertrumpfen. So lassen sich Serien von konkurrierenden Äußerungen beobachten, Widerspruch gegen das Selbstlob der Rivalen und Versuche, deren Ansprüche als unbegründet zu erweisen. Formal sind die Bilder unterschiedlich; aber die Strategien, die sie verfolgen, sind oft ähnlich. In immer neuen Varianten werden die gleichen Argumente und Empfehlungen vorgetragen: Das hohe Alter der eigenen *gens* und deren Verdienst um den Staat. Diese Rivalitäten werden mit Mitteln ausgetragen, die der Staat zur Verfügung stellt, und mit der Duldung der staatlichen Organe. Die jungen senatorischen Beamten würden sich in ihrer Karriere immer wieder zur Wahl stellen müssen und dafür war es wichtig, dass ihr Name und ihre Position bekannt waren.³⁸ Die Münzbilder waren weit verbreitet und sie blieben lange in Umlauf; die Bilder und ihre Botschaft ließen sich auch noch nach Jahrzehnten reaktivieren. Als Teil eines öffentlichen Diskurses entfalten

38 Vgl. dazu Hölkeskamp, Karl-Joachim: Konsens und Konkurrenz. Die politische Kultur der römischen Republik in neuer Sicht, *Klio* 88, 2006, 360–396, der die Bedeutung des ›symbolischen Kapitals‹ (»Ansehen und Ehre, Ruhm, Reputation und Renommee«; a. O. 385) betont.



124 Denar des C. Marcius Censorinus, 88 v. Chr. Ancus Marcius und Numa Pompilius; Zirkusreiter.

125 Denar des L. Marcius Philippus, 56 v. Chr. *Ancus (Marcius); aqua Mar(cia)* und Reiterstatue.

sie ihre Wirkung im Zusammenspiel mit anderen Elementen, etwa den Leichenreden für verstorbene Verwandte oder den Siegesmonumenten älterer Angehöriger.

NEUERSCHAFFUNG DER GESCHICHTE

Hatten die Münzmeister der späten Republik epochale Erfolge des römischen Staates als Leistung der eigenen Familie dargestellt, so unternahm Augustus den ambitionierten Versuch, römische Geschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart in einem Gesamtbild systematisch abzubilden. Das umfassendste Beispiel dafür bietet das Augustusforum (Abb. 126), wenngleich eine zuverlässige Gesamtrekonstruktion und Gesamtinterpretation kaum möglich ist.³⁹ Aufgrund der Quellen ist klar, dass im Zentrum der beiden Exedren des Platzes die Statuen des

39 Unter der reichen Literatur zum Augustusforum seien hervorgehoben: Sage, Michael M.: *The Elogia of the Augustean Forum and the De viris illustribus*. *Historia, Zeitschrift für Alte Geschichte* 28, 1979, 192–210.– Kockel, Valentin: *Forum Augustum*. In: Steinby, Eva Margareta (Hrsg.): *Lexicon Topographicum Urbis Romae II*. Rom 1995, 289–295 Abb. 115–122.– Meneghini, Roberto / Corsaro, Antonella / Pinna Caboni, Beatrice: *Il Templum Pacis alla luce dei recenti scavi*. In: Coarelli, Filippo (Hrsg.): *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*. Mailand 2009, 190–201.– Zur Ausstattung: Zanker, Paul: *Forum Augustum. Das Bildprogramm*. Tübingen 1968.– Spannagel, Martin: *Exemplaria Principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*. Heidelberg 1999, 86–258.– Geiger, Joseph: *The First Hall of Fame. A Study of the Statues in the Forum Augustum*. Leiden/Boston 2008.– Goldbeck, Vibeke: *Fora augusta. Rezeption des Augustusforums oder imitatio Urbis? Das Augustusforum und seine Rezeption im Westen des Imperium Romanum*. Regensburg 2015.

Aeneas und des Romulus standen. Ebenfalls in den Exedren gab es Statuengalerien der Könige von Latium,⁴⁰ der Vorfahren des Augustus aus der Familie der Julier⁴¹ und der führenden Männer (*»summi viri«*) der römischen Republik, für die 19 Namen bekannt sind.⁴² Im Rückgriff auf traditionelle Darstellungsformen wurde hier ein neues Bild der römischen Geschichte monumental inszeniert, das den politischen Zielen des Augustus entsprach. Historische Persönlichkeiten – nach den vorliegenden Nachrichten ausschließlich Männer – wurden durch Statue und Inschrift geehrt, dabei systematisch in ein einheitliches Gesamtbild einbezogen.

Die architektonische Gestaltung – insbesondere die dadurch festgelegte Anordnung der Nischen – bestimmte Anzahl, Verteilung, Präsentation und Format der Statuen. Sie zeigten sich dem Betrachter frontal, in gleicher Größe, durch die architektonische Rahmung voneinander isoliert und gleichzeitig aufeinander bezogen. So lässt sich die Zahl der in Nischen aufgestellten Statuen auf annähernd 100 errechnen, etwa 50 auf jeder Seite.⁴³ Durch den architektonischen Entwurf ergaben sich Gruppen von teils gleicher, teils unterschiedlicher Anzahl. In beiden Exedren waren links und rechts der exponierten Hauptfiguren je sieben Statuen aufgestellt; darüber verläuft eine weitere Reihe mit wohl 17 Nischen. In den beiden anschließenden Portiken waren gegen 20 weitere Nischen angebracht.

Die Statuengruppen in den Exedren konnten als Ganzes überblickt werden. Dagegen ließen sich die längeren Reihen in den Portiken kaum in ihrer Gesamtheit betrachten, sondern mussten vielmehr in Abschnitten wahrgenommen werden. Das gleichmäßige Format und das Formular der Inschriften⁴⁴ ergab Texte von annähernd gleicher Länge und von ähnlichem Aufbau, so dass die Inhalte leicht vergleichbar waren.⁴⁵ Auch erbitterte Feinde wie Marius und Sulla waren mit ihren jeweiligen Ver-

40 Nach Spannagel a. O. 267–287 war die gesamte Reihe der Latinerkönige von Aeneas bis Romulus in der oberen Nischenreihe der Aeneas-Exedra aufgestellt.

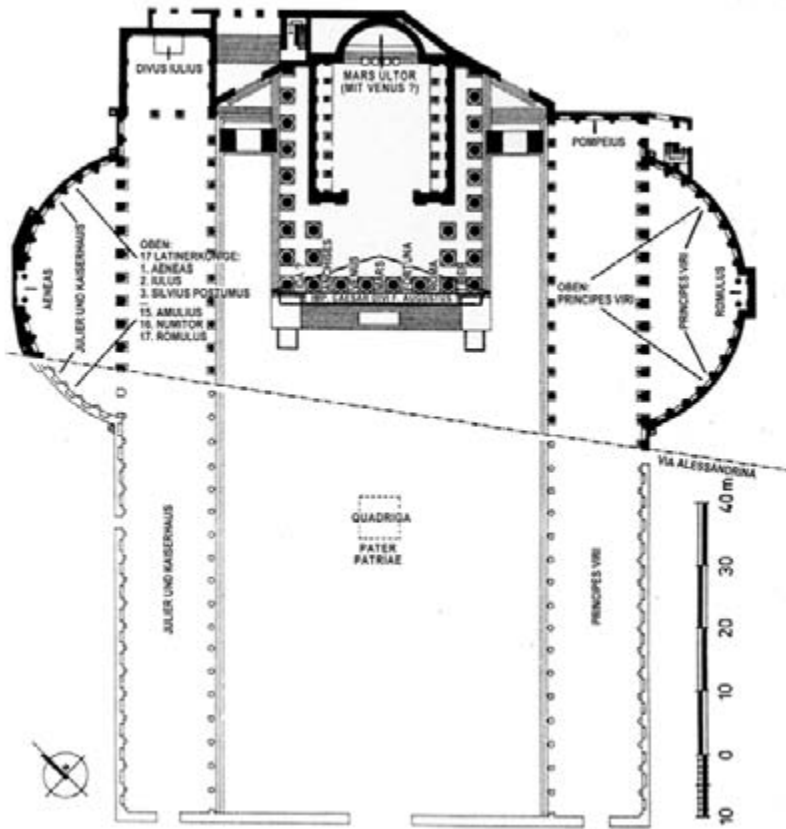
41 Nach Spannagel a. O. 288–299 in der unteren Nischenreihe der Aeneas-Exedra sowie in der anschließenden Porticus. Dargestellt waren neben Angehörigen der *gens Iulia* seit der frühen Republik auch Verwandte des Augustus wie sein Großvater M. Atius Balbus.

42 Sage a. O. 193.–Spannagel a. O. 317–344.

43 Spannagel a. O. 256–257. 328.

44 Sage a. O. 195.

45 Zur Rolle des Formats vgl. hier S. 67–79.



126 Plan des Augustusforums nach Spannagel; Verteilung der Statuen.

diensten für den Staat einbezogen. Diese Einreihung in das Gesamtbild ergab einen überwältigenden Gegenentwurf zur Heraushebung einzelner historischer Persönlichkeiten, wie sie in der späten Republik von ambitionierten Mitgliedern der alten Familien zur Betonung eigener Ansprüche betrieben worden war.⁴⁶ Umso auffälliger war die exponierte Präsentation einzelner Figuren. So sind Romulus und Aeneas jeweils im Zentrum einer der beiden Exedren aufgestellt und im Unterschied zu allen anderen handelnd gezeigt. Die kolossale Statue des *divus Iulius*

⁴⁶ Hölkeskamp, Karl-Joachim: Im Gewebe der Geschichte(n). Memoria, Monumente und ihre mythohistorische Vernetzung, *Klio* 94, 2012, 380–414.

stand in einem eigenen, kostbar ausgestatteten Raum und entzog sich damit jedem Vergleich mit den historischen Persönlichkeiten. Insgesamt eröffnete die historische Darstellung am Augustusforum eine Fülle von Bezügen, Assoziationen und Vergleichsmöglichkeiten, die letztlich darauf abzielten, Augustus, dessen Quadriga in der Platzmitte stand,⁴⁷ als unvergleichlich und in einzigartiger Weise herausgehoben zu erweisen.

Es lässt sich nicht klären, wer die Auswahl der historischen Persönlichkeiten traf, wer die Einzelheiten ihrer Darstellungen und ihre Gruppierung festlegte, und wer die Texte der Inschriften formulierte. Nach dem Willen des Augustus sollten hier jene Anführer (*«duces»*) geehrt werden, *«qui imperium populi Romani ex minimo maximum reddidissent»*, »die das römische Reich aus kleinsten Anfängen zu seiner größten Macht gebracht hatten«. Sie sollten den Maßstab vorgeben, nach dem Augustus selbst und seine Nachfolger zu beurteilen waren (Sueton, Augustus 31,5). Die Arbeiten zeitgenössischer Historiker wie Livius oder Dionysios von Halikarnass boten jedenfalls reiches Material und es ist anzunehmen, dass Augustus auf die historischen und philologischen Kenntnisse seines Freigelassenen C. Julius Hyginus zurückgriff, der ein Werk *De viris illustribus* verfasst hatte.⁴⁸ Aber gerade dadurch, dass kein Urheber des Programms, der Statuen oder der Texte genannt wird, erhält das Gesamtbild eine Geschlossenheit und eine überpersönliche Aura, die es historischen Kontroversen entziehen. Das Geschichtsbild des Augustusforum war suggestiv, wie die zahlreichen Reflexe im öffentlichen Raum zeigen, etwa die Wiederholung der Elogia in Arezzo⁴⁹ oder die Ausstattung des Marmorforums von Mérida.⁵⁰ Dabei konnte naturgemäß nie das gesamte Programm, sondern allenfalls ein Ausschnitt wiederholt werden. Mehrfach werden die Aeneasgruppe und Romulus kombiniert, etwa beim tiberischen Divus Augustus-Tempel in

47 Strocka, Volker Michael: Die Quadriga auf dem Augustusforum in Rom, RM 115, 2009, 21–55.

48 Dazu etwa Spannagel a. O. 330.

49 Spannagel a. O. 319.

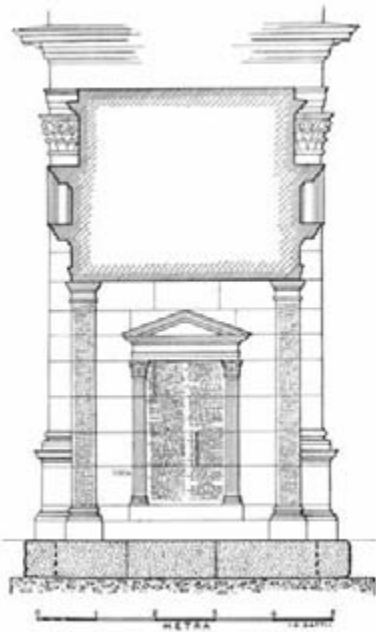
50 de la Barrera, José Luis: La decoración arquitectónica de los foros de Augusta Emerita. Rom 2000, 158–162.– de la Barrera, José Luis / Trillmich, Walter: Eine Wiederholung der Aeneas-Gruppe vom Forum Augustum samt ihrer Inschrift in Mérida (Spanien), RM 103, 1996, 119–138.– Nogales Basarrate, Trinidad: Rómulo en el Augusteum del foro colonial emeritense. In: La Rocca, Eugenio / León, Pilar / Parisi Presicce, Claudio (Hrsg.): *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*. Rom 2008, 301–312.

Rom (*Abb. 149b*) sowie in Pompeji in einem Bezirk für den Kaiserkult und an einer Hausfassade in der Via dell' Abbondanza (S. 421–423).

War das Augustusforum auch in sich geschlossen und nach außen abgegrenzt, so ergaben sich beim Gang durch die Stadt dennoch Bezüge zu den Informationen, die andere Bauten boten. So enthielt ein ebenfalls augusteischer, etwa gleichzeitig mit dem Augustusforum errichteter Bau am Forum Romanum die *fasti*, dh. die Auflistung der Triumphatoren seit Romulus und der römischen Konsuln (*Abb. 127*). Die großen Männer der römischen Geschichte erscheinen dabei in einer anderen Systematisierung, nämlich mit dem Anschein der Vollständigkeit und in chronologischer Reihenfolge.⁵¹ Aber auch hier sorgte eine einheitliche Redaktion dafür, dass alle Leistungen und Erfolge, mochten sie auch von konkurrierenden Familien beansprucht werden, zu einer gemeinsamen Geschichte des römischen Volkes verschmolzen wurden. Ende und Ziel-punkt dieser Auflistungen war die Gegenwart der augusteischen Zeit. Dies ergab eine zweifellos beabsichtigte Ergänzung und Verstärkung des Geschichtsbilds des Augustusforums. Auch die augusteischen Reliefs in der Basilica Aemilia zeigen entscheidende Momente der Geschichte Roms, hier aber in figurenreichen szenischen Bildern.⁵² Wenngleich wegen des fragmentierten Erhaltungszustandes erneut vieles unsicher bleibt, so ist doch klar, dass dramatische Szenen wie die Aussetzung von Romulus und Remus, die Bestrafung der Tarpeia (*Abb. 128*) und der Raub der Sabinerinnen (*Abb. 129*) dargestellt waren, dazu Kämpfe, Stadtgründung, Bauarbeiten, wohl auch ein Triumphzug. Vieles von dem, was hier dargestellt wurde, hatte sich einst unweit des Standorts der Basilica Aemilia abgespielt: die Bestrafung der Tarpeia fand auf dem Kapitol statt und der Kampf zwischen Römern und Sabinern, der auf

51 Freyberger, Klaus Stefan: Das Forum Romanum. Spiegel der Stadtgeschichte des antiken Rom. Mainz 2009, 64–67.– Deggrassi, Attilio: L' edificio dei fasti capitolini. In: Rendiconti. Atti della Pontificia accademia romana di archeologia 21, 1945/46, 57–104. Für eine Anbringung am Partherbogen des Augustus: Nedergaard, Elizabeth: Facts and Fiction about the Fasti Capitolini, *Analecta Romana Instituti Danici* 27, 2001, 107–127.– Dies.: Restructuring the Fasti Capitolini, *Analecta Romana Instituti Danici* 30, 2004, 83–99.

52 Kränzle, Peter: Der Fries der Basilica Aemilia. In: *Antike Plastik* 23, 1994, 93–130.– Zur Datierung: Freyberger, Klaus Stefan u. a.: Neue Forschungen zur Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum. Ein Vorbericht, *RM* 2007, 502–508.– Ertel, Christine / Freyberger, Klaus Stefan: Nuove indagini sulla basilica Aemilia nel Foro Romano, *Archeologia Classica* 58, 2007, 118–129.



127 Rom; Anbringung der Konsular- und Triumphalfasten nach Degrassi.

den Raub der Frauen folgte, am Lacus Curtius; auch der Triumphzug muss über den Forumsplatz gegangen sein. Wieder wird deutlich, dass sich die großen Leistungen Einzelner in die vorherbestimmte Erfolgsgeschichte Roms einfügten, deren Erfüllung Augustus garantierte. Hatte der junge Münzmeister L. Titurius Sabinus 89 v. Chr. die Taten des Titus Tatius zur Mehrung seines eigenen Prestiges genutzt (Abb. 122. 123), so sind sie hier Teil der gemeinsamen Geschichte aller Römer. Diese Bilder machen das Forum Romanum und das Kapitol zu Erinnerungs-orten und interpretieren sie als Schauplatz eines heroischen Geschehens. Das Augustusforum nimmt diese Art der Geschichtsdarstellung nicht auf, sondern beschränkt sich auf die würdevolle Wiedergabe verdienter Männer und die Angabe ihrer Namen, Ämter, Erfolge und Auszeichnungen. Einzig die exponiert aufgestellten Figuren des Aeneas und des Romulus enthalten ein narratives Element.

Die drei jeweils in sich geschlossenen Anlagen aus augusteischer Zeit (Augustusforum, *fasti*, Basilica Aemilia) systematisierten und veranschaulichten die Geschichte Roms auf eine jeweils eigene Art und mit einer jeweils eigenen Fokussierung. Ähnlich wie die zeitgenössischen Geschichtswerke fügten sie vielfältige Informationen zu einem stimmigen



128 Relief aus der Basilica Aemilia. Ausschnitt mit Tötung der Tarpeia, H. 72,5 cm. Rom, Museo Nazionale (einst Antiquario Forense Inv.-Nr. 3177).



129 Relief aus der Basilica Aemilia. Ausschnitt mit Raub der Sabinerinnen, H. 74 cm. Antiquario Forense Inv.-Nr. 3175 und 3176.

Gesamtbild zusammen. Ein Stadtbewohner der augusteischen Zeit konnte die hier evozierten Personen und Ereignisse aus unterschiedlichen Erfahrungen seines Alltags: Als Bildmotive der Münzen; als *exempla* der Ansprachen auf dem Forum; als Masken im Haus seines Patronus oder durch Schauspieler verkörpert in den Leichenzügen prominenter

Zeitgenossen;⁵³ aus den Inschriften und Statuen exponierter Sieges- und Ehrenmonumente im Stadtbild.⁵⁴ Die Informationen, die er auf diese Weise gewinnen konnte, waren freilich disparat und mussten selbst bei sorgfältigem Studium lückenhaft und oft widersprüchlich bleiben. Erst ihre Integration in eine literarische Meistererzählung oder in ein Ausstattungsprogramm erschloss dem Betrachter oder Leser historische Zusammenhänge und somit auch die Bedeutung von einzeln wahrgenommenen Angaben oder Darstellungen. Damit konnten die Bildprogramme auch bestimmte Aspekte der literarischen Geschichtswerke, die in den öffentlichen Bibliotheken zugänglich waren, verstärken und interpretieren. Obwohl die genannten Anlagen räumlich getrennt waren, ergänzten sie sich und ließen sie sich aufeinander beziehen: Wer etwa den Namen des Romulus in den Triumphalfasten auf dem Forum Romanum las, assoziierte damit seine Statue mit den *spolia opima* auf dem Forum Augusti ebenso wie die Reliefs in der benachbarten Basilica Aemilia mit den Szenen aus seinem Leben.

53 Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Exempla und mos maiorum*. Überlegungen zum ›Kollektiven Gedächtnis‹ der Nobilität. In: Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Senatus populusque Romanus*. Die politische Kultur der Republik. Dimensionen und Deutungen. Stuttgart 2004, 169–198.

54 Hölkeskamp, Karl-Joachim: Im Gewebe der Geschichte(n). *Memoria, Monumente und ihre mythhistorische Vernetzung*, *Klio* 94, 2012, 380–414.

3. ÄSTHETIK DER HERRSCHAFTSSYSTEME

3.1 NORMIERTE BILDER UND POLITISCHE EINHEIT

GLEICHE WERTE, GLEICHE BILDER

Das von Augustus begründete Herrschaftssystem des Principats, mit dem die usurpierten Vollmachten des Bürgerkriegsgenerals vom Senat legalisiert und durch den *consensus omnium* («Zustimmung Aller») gebilligt worden waren, hat seinen visuellen Ausdruck in einer dauerhaften gemeinsamen Bilderwelt gefunden. Das war nicht absehbar, denn das Herrschaftsgebiet römischer Kaiser umfasste Bereiche ganz unterschiedlicher kultureller Prägung. Bereits Italien bildete in dieser Hinsicht keine Einheit, sondern war ein Konglomerat von griechischen, etruskischen, adriatischen, keltischen und indigen-italischen Elementen, unter denen freilich das römische immer stärker an Gewicht gewonnen hatte. Der Osten des Reiches war vorwiegend griechisch-hellenistisch geprägt, wies aber gleichzeitig zahlreiche regionale und lokale Traditionen auf. Der Westen war keltisch oder germanisch, Nordafrika punisch, Ägypten durch seine pharaonische Vergangenheit beeinflusst. Mancherorts sind die unterschiedlichen Traditionen bis in die Spätantike spürbar geblieben.

In den Provinzen, die von Rom in republikanischer Zeit erobert worden sind, lassen sich zunächst kaum Elemente der visuellen Kultur finden, die von der Hauptstadt angeregt worden sind. Das ändert sich seit dem Beginn der Kaiserzeit: nun entstand eine vereinheitlichte reichsweite Bilderwelt, die über Jahrhunderte hinweg Bestand hatte und die selbst den politischen Zerfall des Imperium Romanum überdauern sollte (Boschung/Danner/Radtke 2015). Sie resultierte letztlich aus einer vereinheitlichten Ausgestaltung der Provinzen, etwa in Verwaltung und Handel, in Verkehr und städtischer Infrastruktur; nicht zuletzt auch aus



130 Torso einer Amazone im Typus Mattei aus Trier, H. 75 cm. Trier, Rheinisches Landesmuseum G 41.



132 Kopie der Athena Parthenos aus Köln; H. 26 cm. Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 626.



131 Statue des Doryphoros aus Leptis Magna, H. 1,40 m. Tripolis, Archäologisches Museum Inv. 30.

der Präsenz des römischen Militärs.¹ Daraus erwuchs eine materielle und visuelle Kultur, die gemeinsame Wertvorstellungen und soziale Praktiken zum Ausdruck brachte.² Sie bediente sich vielfach älterer, oft der griechischen Kunst entnommener ikonographischer Elemente, die weiterentwickelt und neu kombiniert wurden. Morphome, die zu unterschiedlichen Zeiten als sinnlich wahrnehmbare Konkretisierungen von religiösen, sozialen und politischen Vorstellungen, von geographischem und kosmologischem Wissen, von Zeitauffassungen, Wertempfindungen und Erfolgserfahrungen entstanden waren, wurden nun systematisch aufeinander bezogen. Dieses reichsweite Kommunikationssystem nutzte die suggestive Anschaulichkeit der Figuren und Szenen, die durch sprachliche Botschaften wie Bildlegenden, Stifterinschriften und Ansprachen gedeutet und verknüpft wurden.

Die gemeinsame Bilderwelt ist das Ergebnis komplementärer Prozesse und Verfahren, die untereinander zusammenhängen und die sich gegenseitig in ihrer Wirkung verstärkten. Zum einen hat Rom die Schöpfungen der griechischen Kunst in den keltisch, germanisch oder punisch geprägten Westteil des Reiches vermittelt. Offensichtliche Beispiele dafür sind Kopien nach griechischen Statuen des 5. Jahrhundert v. Chr. in kaiserzeitlichen Bauten der westlichen Provinzen, z. B. eine Amazone aus den Barbarathermen in Trier (*Abb. 130*)³, die hadrianischen Wiederholungen polykletischer Statuen aus den Thermen von Leptis Magna (*Abb. 131*)⁴ oder eine Kopie der Athena Parthenos aus

1 Dazu etwa Eck, Werner: Die Provinzen. In: Fischer, Thomas: Die römischen Provinzen. Eine Einführung in ihre Archäologie. Stuttgart 2001, 43–53. – Hölkeskamp, Karl-Joachim: Herrschaft, Verwaltung und Verwandtes. Prolegomena zu Konzepten und Kategorien. In: Haensch, Rudolf / Heinrichs, Johannes (Hrsg.): Herrschen und Verwalten. Der Alltag der römischen Administration in der hohen Kaiserzeit. Köln/Weimar/Wien 2007, 1–18. – von Hesberg, Henner: Das Militär als Kulturträger in römischer Zeit. Köln 1999.

2 Dazu etwa Wrede, Henning: Die Funktion der Hauptstadt in der Kunst des Prinzipats. In: von Hesberg, Henner (Hrsg.): Was ist eigentlich Provinz? Zur Beschreibung eines Bewußtseins. Köln 1995, 33–55.

3 Bol, Renate: Amazones vulneratae. Untersuchungen zu den ephesischen Amazonenstatuen. Mainz 1988, 209–210 Kat. III5 Taf. 114–116. 139a.

4 Kreikenbom, Detlev: Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen der männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. Berlin 1990 164 Nr. III6 Taf. 122 (Doryphoros); 189 Nr. V4 Taf. 258–260 (Diadumenos).

Köln (*Abb. 132*)⁵. Die Vorbilder waren in Griechenland in bestimmten historischen Situationen als Konkretisierung zeitgenössischer Vorstellungen geschaffen worden. In der frühen Kaiserzeit, oft ein halbes Jahrtausend nach ihrer Gestaltung, setzten sie als visuelle Autorität scheinbar zeitlose ästhetische Normen. Der Transfer der Figurentypen aus den griechischen Zentren in die römischen Provinzen war nur möglich dank der wirtschaftlichen und politischen Infrastruktur des Reiches; er war aber zugleich auch Ausdruck gemeinsamer Wertvorstellungen und einer kulturellen Angleichung. Das gilt auch für die Verbreitung ägyptischer oder orientalischer Kulte und Götterbilder.

Auf der anderen Seite stellte Rom aber auch eigene Vorlagen bereit, die in den Provinzen kopiert und abgewandelt werden konnten. Sie wurden manchmal von vornherein zur reichsweiten Verbreitung geschaffen; in anderen Fällen waren sie für einen stadtrömischen Kontext bestimmt, dienten aber wegen ihres Themas oder ihrer formalen Attraktion als Vorlage für Wiederholungen auch außerhalb der Hauptstadt.

INSTRUMENTE DER BILDVERBREITUNG

Die Münzen mit ihren Bildern und Aufschriften waren am Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. ein längst erprobtes Medium der politischen Agitation mit einer jahrhundertelangen Tradition der Herstellungstechniken. In der späten römischen Republik wurden sie laufend benutzt als Legitimationsstrategie zur Verbreitung von Erfolgsmeldungen, Wertvorstellungen und daraus abgeleiteten Machtansprüchen (S. 251–257). Die politische Neuordnung des Prinzipats führte auch in diesem Bereich zu einer konsequenteren Nutzung.⁶ Bezeichnend ist die regelmäßige Verwendung des Kaiserporträts und der Herrschertitulatur auf der Vorderseite. Die Rückseite der Reichsprägungen zeigt vom Herrscher oder seiner Umgebung ausgesuchte Motive, die Ziele, Ansprüche, Leistungen und Normen des Kaisers visualisieren und durch Beischriften verdeutlichen. Manchmal wurden sie punktuell eingesetzt und reagierten

⁵ Naumann-Steckner, Friederike: Skulpturen nach der Athena Parthenos in den Provinzen. In: Boschung/Schäfer 2015, 13–39.

⁶ Zusammenfassend zur Münzpolitik des Augustus: Kienast, Dietmar: Augustus. Princeps und Monarch. Darmstadt 1982, 316–331.– Trillmich, Walter: Münzpropaganda. In: Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellungskat. Berlin 1988, 474–528.

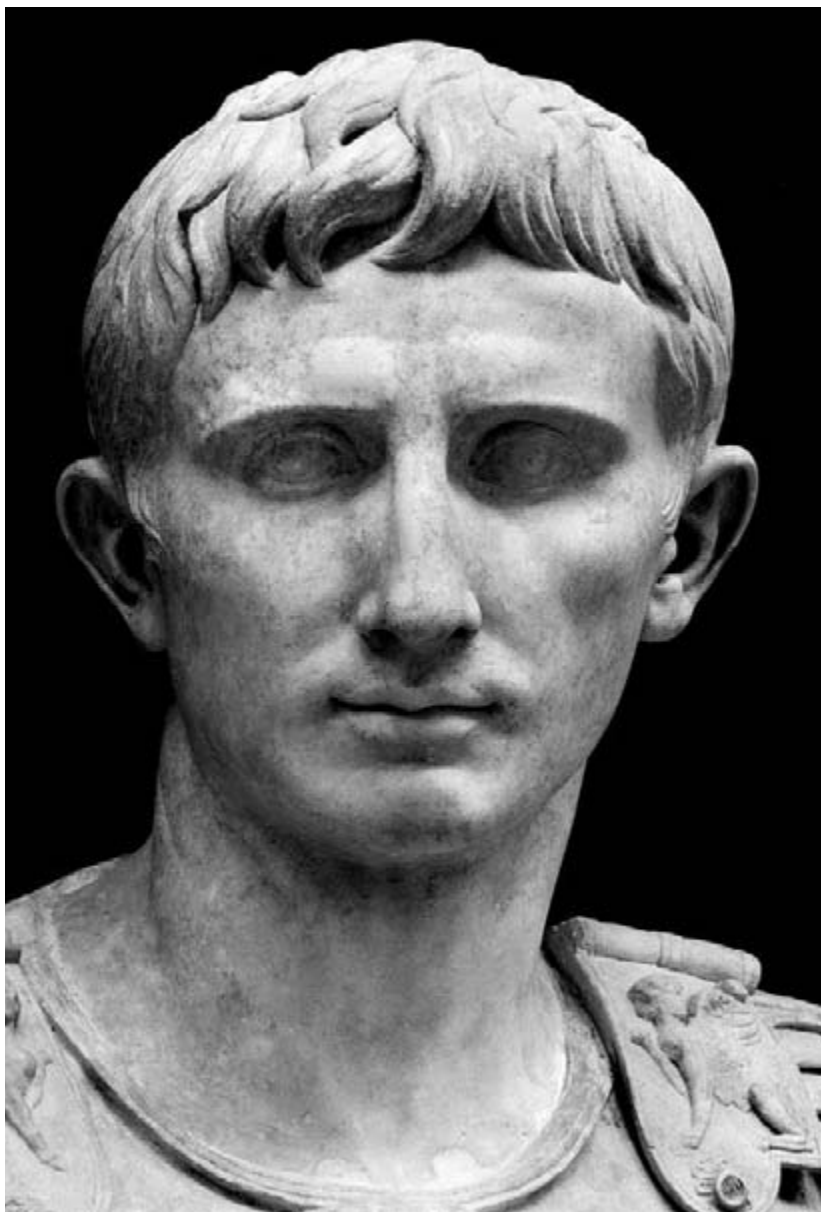
auf aktuelle Ereignisse oder Konstellationen, aber anders als in der römischen Republik konnten sie auch über längere Zeiträume hindurch wiederholt werden. Auch wenn es mehrere und wechselnde Prägestätten gab, wurden die Bildmotive in Abstimmung mit dem Kaiserhof konzipiert. Die Münzen wurden seriell, zum Teil in sehr großen Stückzahlen geprägt, waren für eine weite Zirkulation bestimmt und konnten über eine lange Zeit umlaufen. Sie sind kleinformatige, aber in sich abgeschlossene und sorgfältig ausgearbeitete Werke. Ihre Bilder sind in der Regel durch Legenden erläutert, die das Kaiserporträt benennen und Bildmotive erläutern.⁷ Dabei verwenden ihre Beischriften manchmal eher ungebräuchliche Abkürzungen, so dass sie ihrerseits wieder erklärungsbedürftig waren. Möglichkeiten der Erläuterung ergaben sich bei der Verteilung der Münzen, z.B. bei Soldzahlungen an die Soldaten oder bei den Geldgeschenken an die römische Stadtbevölkerung.

Die sorgfältige Ausführung der Bildmotive machte die Darstellungen der Reichsprägung zu geeigneten Vorlagen für lokale Münzen (Boschung 2002, 165–167), aber auch für andere kleinformatige Reliefgattungen. Sie ließen sich unverändert oder variiert auf Gemmen oder Lampen übertragen, wobei die Mobilität der Geldstücke eine räumlich und zeitlich weite Verbreitung ermöglichte.

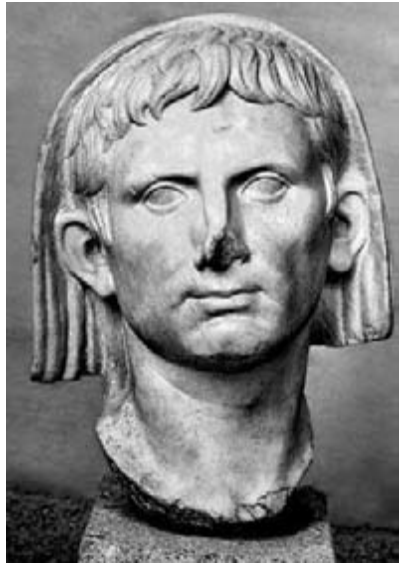
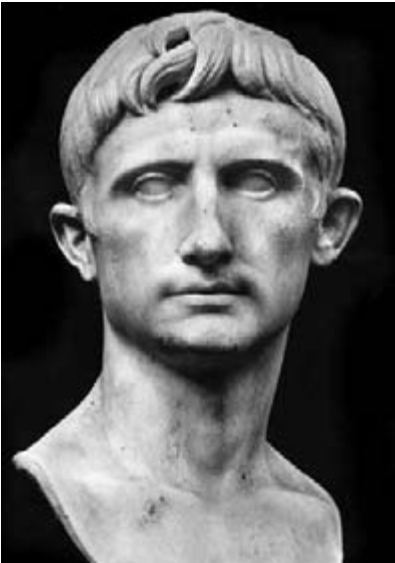
Das Kaiserporträt: Die Vorlagen für das dreidimensionale Porträt der Kaiser und ihrer Angehörigen sind in der unmittelbaren Umgebung des Herrschers entworfen und zuerst in Ton oder in Wachs materialisiert worden.⁸ Sie legten Kopfhaltung, Physiognomie und Frisur des Kaiserporträts dreidimensional und bis in kleinste Einzelheiten fest. Von vornherein waren sie für eine weiträumige Verbreitung vorgesehen und so konzipiert, dass sie mit jedem gewünschten Statuentypus kombiniert werden konnten: mit Reiterstatuen ebenso wie mit Standbildern im Panzer oder in der Toga, mit Sitzstatuen ebenso wie mit Figuren, die den Kaiser als Idealfigur in heroischer Nacktheit zeigten. Sie ließen sich auch in szenische Darstellungen aller Art einbeziehen; in einen Prozessionszug ebenso wie in eine Kampfszene. Der typologisch fixierte Porträt-

7 Hölscher, Tonio: Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, JdI 95, 1980, 265–321 bes. 297–313.

8 Zum Folgenden vgl. Boschung, Dietrich: Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I 2. Berlin 1993 bes. 4–10. 92–93.– Fittschen, Klaus: The Portraits of Roman Emperors and their Families: Controversial Positions and Unsolved Problems. In: Ewald, Björn Ch. / Noreña, Carlos F. (Hrsg.): The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual. Cambridge 2010, 221–246.



133 Kopf der Augustusstatue von Prima porta. Rom, Vatikanische Museen
Inv. 2290.



134-137 Augustusporträts des Typus Primaporta: **134** aus Pergamon (Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 2165). **135** aus Samos (verschollen). **136** aus Arsinoë (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 610). **137** aus Mérida (Mérida, Museo Nacional de Arte Romano).

kopf sicherte in jedem Kontext die Identität des Dargestellten mit dem Kaiser. An diesen gemeinsamen Vorlagen orientierten sich die Bildhauer im gesamten Imperium Romanum, sei es in Italien (*Abb. 133*), Kleinasien (*Abb. 134*), Griechenland (*Abb. 135*), Ägypten (*Abb. 136*), Gallien, Spanien (*Abb. 137*) oder Nordafrika. Die Beispiele aus diesen Gegenden lassen zwar unterschiedliche Traditionen, Qualitäten und Intensionen erkennen, zeigen aber zugleich eine Vielzahl gemeinsamer typologischer Elemente. Damit wurde eine Normierung im Erscheinungsbild des Kaisers angestrebt und weitgehend erreicht. Das Verfahren der Verbreitung einheitlicher Vorlagen ist bereits kurz nach 40 v. Chr., in der Zeit des Zweiten Triumvirats, von Octavian entwickelt worden und es hat bis in das dritte Jahrhundert offensichtlich gut funktioniert, auch wenn es nicht für alle Kaiser mit gleichem Nachdruck betrieben worden ist.

Neben der Bereitstellung und Verbreitung von Modellen gab es für den Princeps noch eine zweite Möglichkeit, Einfluss auf die Gestaltung seiner Bildnisstatuen zu nehmen. Viele Städte in den Provinzen teilten dem Kaiser durch Gesandtschaften mit, welche Ehrungen sie für ihn beschlossen hatten und baten um seine Zustimmung. Damit war sichergestellt, dass der Geehrte von diesen aufwendigen Loyalitätsbezeugungen auch tatsächlich erfuhr. Der Kaiser konnte in seiner Antwort solche Ehrungen dankend annehmen, sie ablehnen oder modifizieren. In den meisten Fällen wählte er unter den angebotenen Ehrenbezeugungen aus, was ihm passend erschien, lehnte allzu kostspielige Statuen ab und brachte damit seine Zurückhaltung zum Ausdruck. Berichte über solche Gesandtschaften wurden in den Städten, die sie ausgeschiedt hatten, niedergeschrieben und veröffentlicht.⁹ Auf diese Weise wurde auch in weit entfernten Provinzen rasch bekannt, was am Kaiserhof als angemessen galt, d. h. welche Statuentypen, Materialien, Gruppierungen und Standorte aus der Sicht des Kaisers erwünscht waren. Auch dies führte zu einer Normierung der Kaiserstatuen im ganzen Reich.

So bot sich dem Herrscher die Möglichkeit, sein Erscheinungsbild zu kontrollieren und in Grundzügen nach Belieben zu bestimmen. Seine Bildnisse zeigten im gesamten Reich die gleiche Kopfwendung, die gleiche Frisur, die gleiche Altersstufe; bei guten Kopien sogar die gleichen physiognomischen Einzelformen. Da die Münzbildnisse dieselben Vor-

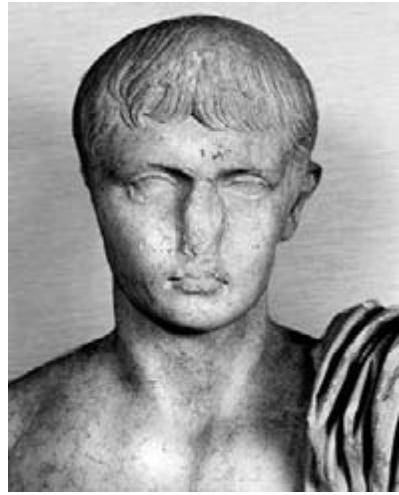
⁹ Vgl. dazu etwa Rose, Charles Brian: *The Imperial Image in the Eastern Mediterranean*. In: Alcock, Susan E. (Hrsg.): *The Early Roman Empire in the East*. Oxford 1997, 110–111. – Pekáry, Thomas: *Das römische Kaiserbild in Staat, Kult und Gesellschaft. Das römische Herrscherbild III* 5. Berlin 1985, 23. 61–62.

lagen aufgriffen, erhielten die Bildnistypen gleichsam offizielle Geltung. Das Ergebnis war Ausdruck der politischen Einheit des Reiches: In allen Städten standen die Statuen desselben Herrschers, der durch die Festlegung von Physiognomie und Haartracht unmittelbar erkennbar war, in ähnlicher Weise präsentiert und durch fast gleichlautende Inschriften erläutert. Sie waren in den meisten Fällen etwas überlebensgroß und betonten auch durch ihr Format die Bedeutung des Geehrten. Das Potenzial der Statuen, den Dargestellten in dreidimensionaler Weise präsent und durch eine lebensnahe Formensprache lebendig erscheinen zu lassen (S. 90–95), machte sie zum bevorzugten Medium für die gleichzeitige Vergegenwärtigung des Herrschers in möglichst vielen öffentlichen Räumen. Durch eine erhöhte Aufstellung waren sie aus dem Geschehen des Alltags herausgehoben, nicht nur auf den öffentlichen Platzanlagen, sondern auch in den Markthallen und Theatern, auf Bogenmonumenten und Stadttoren über den Straßen, in den traditionellen Heiligtümern und in eigens errichteten Tempeln. Allein von Augustus dürfte es Tausende lebensgroßer Standbilder aus Marmor und Bronze gegeben haben.¹⁰ Mochte die Person des Kaisers auch weit entfernt sein, so konnten sich die Reichsbewohner doch an vielen Orten und immer wieder mit eigenen Augen von seinem Aussehen, seiner Gestalt und seinem Habitus überzeugen.

Die Standbilder des Kaisers aus Marmor oder vergoldeter Bronze waren zugleich augenfällige und dauerhafte Zeichen von Dankbarkeit, Treue und Zuverlässigkeit der Reichsbewohner. Manche waren von Privatleuten gestiftet worden, andere von Personengruppen oder politischen Einheiten. Ihre Bedeutung als Loyalitätsbekundung war besonders deutlich, wenn die Statue des Herrschers zusammen mit Standbildern seiner designierten Nachfolger errichtet wurde.¹¹ Mehrfach findet sich die Darstellung des Augustus zusammen mit seinen Adoptivöhnen Gaius und Lucius (*Abb. 138. 139*). Dabei sind die Bildnisse der beiden jungen Männer durch Physiognomie und Frisur so eng an den Kaiser angeglichen, dass sie wie verjüngte Fassungen des Herr-

10 Pfanner, Michael: Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, *JdI* 104, 1989, 178–179.

11 Hölscher, Tonio: *patrem similem ... aetatis salva differentia*. Synchronismen und Dynastiebildung in den Bildnissen der Familie des Augustus. In: Dobrowski, Witold (Hrsg.): *Et in Arcadia ego*. *Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata*. Warschau 2013, 165–181.



138-139 Bildnisse des Gaius Caesar und des Lucius Caesar. Korinth, Museum S 1065 und S 1080.

schers selbst erscheinen. Auch die Inschriften machen ihre familiäre Zusammengehörigkeit deutlich, bezeichnen sie doch Gaius und Lucius als *Augusti filii* (»Söhne des Augustus«). Somit ist klar, dass auch in der nächsten Generation junge Julier bereitstehen würden, um das Werk des Augustus fortzusetzen. Nach dem vorzeitigen Tod des Gaius und des Lucius bildeten die Statuengruppen die wechselnden Nachfolgepläne des alternden Kaisers ab. Besondere Kaisertreue demonstrierte das spät-augusteische Statuenprogramm, das einen Bogen in Pavia bekrönte: Neben Augustus und seiner Frau Livia standen alle männlichen Verwandten aus drei Generationen, die für die Thronfolge in Frage kamen. Diese familiäre Konstellation verhieß eine Kontinuität der Regierung, eine geordnete und reibungslose Weitergabe der Herrschaft im Sinne des Augustus. Wer eine solche Statuengruppe aufstellte, machte deutlich, dass seine Loyalität nicht nur dem regierenden Kaiser galt, sondern über Generationen hinweg auch den von ihm bestimmten Nachfolgern.

Die Rolle der Bildnisse als Ausdruck der Loyalität zeigte sich unter umgekehrten Vorzeichen auch beim Sturz eines Herrschers. Das Abreißen der Kaiserbüsten von den Feldzeichen war Ausdruck der offenen Meuterei der Soldaten, wie die Vorgänge bei der Ermordung des Galba im Jahre 69 n. Chr. zeigen: Als ein Standartenträger der Leibwache auf dem Forum Romanum das Bildnis (*imago*) des Kaisers von seinem Feldzeichen riss und zu Boden warf, war dies das Signal für die Ermordung

Galbas auf offener Straße (Tacitus, Historien I 41). Nach dem Sturz eines Kaisers oder eines seiner Verwandten wurden die Statuen regelmäßig beseitigt und gleichzeitig der Name in den Inschriften getilgt.¹²

ERMAHNUNG UND VORBILD. DER EINFLUSS DES KAISERS AUF DAS PRIVATPORTRÄT

Der römische Kaiser als zentrale Bezugsfigur des politischen Systems prägte das Erscheinungsbild seiner Zeitgenossen: zum Teil gezielt, zum Teil eher unabsichtlich. So drängte Augustus seine römischen Mitbürger, wenigstens bei offiziellen Anlässen in der römischen Toga zu erscheinen und er trat auch selbst immer wieder als Togatus auf (Abb. 140).¹³ Der Dichter Vergil brachte den Zusammenhang zwischen Toga, Römertum und Weltherrschaft auf eine prägnante Formel, denn er beschrieb seine Mitbürger als »Römer, Herren der Welt und Volk in der Toga«:

»*Romanos rerum dominos gentemque togatam*« (Aeneis I 282)

Augustus selbst sorgte dafür, dass dieser Vers zu einem geflügelten Wort wurde, indem er ihn bei passender Gelegenheit öffentlich zitierte (Zanker 1987, 167–168). Es war nur konsequent, dass das Gewand in augusteischer Zeit eine neue, signifikante Form erhielt. Dabei handelte es sich um eine absichtsvolle Neukonzeption, die zweifellos auf die Umgebung des Kaisers zurückgeht.¹⁴ Während die traditionelle republikanische Toga nur bei genauer Betrachtung von einem griechischen Mantel zu unterscheiden war, hob sie sich nun – in der neuen und einzigartigen Drapierung – von allen anderen Gewändern unmissverständlich ab. Sie machte jetzt schon von Weitem unmissverständlich klar, wer ein römischer Bürger war.

In diesem Falle gab Augustus viele Impulse: Durch seine öffentlichen Auftritte machte er nicht nur die neue, distinktive Form der Toga bekannt, sondern demonstrierte zugleich auch die angemessene Art der Drapierung, die nicht zu eng und nicht zu weit sein sollte (Sueton, Augustus 73). Ähnlich normativ wirkten die Togastatuen des Princeps (Abb. 140), die das Gewand stets mit der gleichen Anordnung der

¹² Varner 2004.– Vgl. S. 403.

¹³ Sueton, Augustus 40,5; 44,2.– Dazu Zanker 1987, 167–169.

¹⁴ Wrede, Henning, Gnomon 67, 1995, 541–550 bes. 546.



140 Togastatue des Augustus, H. 2,17 m. Rom, Thermenmuseum Inv. 56230.



141 Togastatue des Iddibal Caphada Aemilius, H. 2.20 m. Tripolis, Archäologisches Museum.



142 Togastatue vom Grab des L. Poblicius, H. 1,97 m. Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 73,244.

Bäusche und Stofflagen wiedergeben. Dazu kam die öffentliche Schelte für unpassend gekleidete Mitbürger und ihr Ausschluss vom Forum sowie endlich die Überhöhung als Ausdruck der römischen Herrschaft im Vers der Aeneis, den Augustus publikumswirksam rezitierte. Dieses Zusammenspiel hatte durchaus den gewünschten Erfolg. Im gesamten Reich wurden zahlreiche Togastatuen in der neuen Form errichtet, sowohl für den Kaiser wie auch für Privatpersonen (*Abb. 141. 142*), deren

privilegierter Status als römische Bürger damit bezeugt war.¹⁵ Und dieser Erfolg hielt über den Tod des Augustus hinaus an: bis in das dritte Jahrhundert blieb die augusteische Togaform bestimmend (*Abb. 173b*).

Auch die Darstellungen von Privatpersonen bezogen sich vielfach auf die Vorgaben des Kaiserporträts. Bildnisse von Männern, Frauen und Kindern in allen Provinzen und aus allen sozialen Schichten sind durch Frisur, Physiognomie, Mimik und Haltung an Darstellungen des Kaisers und seiner Angehörigen angeglichen.¹⁶ Züge des Kaisergesichts wurden in Privatporträts integriert, so dass Herrscher und Beherrschte physiognomisch verschmolzen. Die reichsweite Normierung des Privatporträts, die sich auf diese Weise ergab, erfolgte anders als die Durchsetzung der Togatracht ohne das Eingreifen des Kaisers. Sie kam vielmehr dadurch zustande, dass die konzeptionellen Vorgaben und die ästhetischen Maßstäbe, die das reichsweit verbreitete Kaiserporträt setzte, akzeptiert und aufgegriffen wurden. Das konnte unmittelbar oder verzögert und mehr oder weniger intensiv geschehen. Die Bildnisangleichung der Reichsbewohner demonstrierte Zustimmung und Loyalität zum Kaiser bis in die eigene Körperlichkeit hinein.

VORBILDICHE GÖTTERSTATUEN

Auch einige der von Augustus gestifteten Götterfiguren haben eine überregionale und lange nachwirkende Verbreitung gefunden. Sie waren für prominente Standorte und ideologisch wichtige Kontexte in Rom entweder gezielt ausgesucht oder neu geschaffen worden, um zentrale Anliegen des Princeps überzeugend zu veranschaulichen. Damit nutzte der Kaiser das Prestige traditioneller Kultstatuen als visuelle Autorität (S. 101–102) und ihre bewährte Wirkmacht als Konkretisierung religiöser Verstellungen.

So hatte Octavian im Jahre 29 v. Chr. eine Statue der Nike aus Tarent in die Hauptstadt überführt und in der Kurie, dem Tagungsort des römischen Senats, aufgestellt; ihre Gestalt ist durch Darstellungen auf

15 Goette, Hans Rupprecht: Studien zu römischen Togadarstellungen. Mainz 1990.– Wrede a. O.– Havé-Nikolaus, Felicitas: Untersuchungen zu den kaiserzeitlichen Togastatuen griechischer Provenienz. Mainz 1998.

16 Zanker, Paul: Herrscherbild und Zeitgesicht. In: Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin 2/3, 1982, 307–312.

Münzen und Kleinbronzen überliefert (*Abb. 143. 144a-b*).¹⁷ Die Göttin setzt mit ausgebreiteten Flügeln auf einer Weltkugel auf, wobei der rechte Fuß etwas vorgesetzt ist, während der linke nur mit den Zehen aufruht. Ihr Gewand ist wie ein griechischer Peplos aus dem mittleren 5. Jahrhundert v. Chr. gegürtet. In der vorgestreckten rechten Hand hält die Siegesgöttin einen Kranz, in der gesenkten linken den Palmzweig.¹⁸

Die Statue, nun als Victoria benannt, war als Denkmal für den Sieg bei Actium (31 v. Chr.) und die folgende Eroberung Ägyptens (30 v. Chr.) in der Senatskurie aufgestellt worden; nach Cassius Dio (51,22,1) war sie mit entsprechenden Trophäen geschmückt. Damit verlieh Octavian der vorgefundenen älteren Figur eine neue Bedeutung. An ihrem ursprünglichen Aufstellungsort und in ihrer Entstehungszeit hatte die Nike einen militärischen Erfolg der Tarentiner von regionaler Reichweite manifestiert, vermutlich einen Sieg über benachbarte Völkerschaften, der inzwischen allenfalls noch von lokalgeschichtlichem Interesse sein konnte. Der neue Aufstellungskontext machte sie zur leibhaften Erscheinung einer welthistorischen Entscheidung. Jetzt verkörperte sie ein aktuelles Ereignis, dessen epochale Bedeutung jedem Betrachter bekannt war und dessen Auswirkungen jeden Zeitgenossen existenziell betrafen. Anders als bei der Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia (S. 111–114) war durch die beigelegten Trophäen klar, auf welches Ereignis sich die Statue bezog. Aber auch hier fehlte jeder Hinweis auf die realen Vorgänge: das Töten und Sterben der Soldaten, den Todeskampf der Ruderer auf den brennenden Schiffen, die Verstümmelten und Ertrinkenden (Cassius Dio 50,34,1–35,6). Der Sieg bei Actium ist in einer attraktiven Frau verkörpert, deren Drapierung und Frisur auch durch den Flug nicht in Unordnung geraten: Auch wenn das Gewand im Wind flattert, bleibt der Körper dezent bedeckt und die sorgsam zusammengesteckte Frisur löst sich nicht auf.

Die Entscheidung Octavians für eine Figur in der Formensprache des mittleren 5. Jahrhundert v. Chr. entsprach der ästhetischen Wertschätzung für die Skulptur der griechischen Klassik (Zanker 1987,

17 Hölscher, Tonio: *Victoria Romana*. Mainz 1967, 6–10.– Boschung 2000, 123–125.

18 Davon zu trennen ist ein ähnlicher Typus der Victoria, der auf Münzen des Octavian frontal gezeigt wird (Zanker 1987, 87 *Abb. 62b*.– Hölscher a. O. *Taf. 1,2*). Dass es sich nicht um die Vorderansicht der hier besprochenen Figur handeln kann, zeigen außer dem Vexillum in der linken Hand die gesenkte (statt erhobene) rechte sowie der entblösste Unterschenkel. Es handelt sich wohl eher um die Akroterfigur der Senatskurie.



143 Münze des Augustus; Rückseite mit Darstellung der Victoria in der Senatskurie.



144a-b Bronzestatuetten im Typus der Victoria in der Senatskurie, H. 9,7 cm. Xanten, Archäologisches Museum Inv. X6135.

240–263); damit beanspruchte er für den eigenen Sieg die höchsten Qualitäten, die nicht mit dem zufälligen Schlachtenglück spätrepublikanischer Imperatoren zu vergleichen waren. Der Palmzweig in der linken Hand kann auf Afrika und auf die Eroberung Ägyptens verweisen, aber auch auf die Palme in Delos und auf Apollo, den Schutzgott Octavians. Die Victoria in der Senatskurie setzt auf einem Globus auf, der den

Kosmos meint (S. 239–240): dieser Sieg betrifft das gesamte Weltall. Der Kranz in der vorgestreckten Hand der Göttin ist für den Sieger bestimmt, dessen Kopf auf der Vorderseite der Münzen erscheint. In der römischen Senatskurie machte der Gestus der Siegesgöttin klar, dass sie nicht zufällig herbeieilt: Vielmehr schwebt sie herab, weil die Verdienste des *Divi filius* die Bekrönung verlangen.

Auch nach dem Tod des Augustus wird diese Victoria auf Münzen wiederholt abgebildet; so im Vierkaiserjahr bzw. in frühflavischer Zeit und erneut im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr.¹⁹ Bereits seit der frühen Kaiserzeit erscheint die Darstellung als Ausdruck der weltbeherrschenden Sieghaftigkeit des Herrschers: Er ist es, der von ihr bekrönt wird oder eine entsprechende Statuette in der Hand hält.²⁰ Auch als einzelne Figur findet sich die Siegesgöttin seit augusteischer Zeit in der Kleinkunst, etwa auf Gemmen.²¹ Diesem Typus entsprechen zahlreiche Bronzestatuetten, die in privaten Hausheiligtümern Verwendung gefunden hatten (*Abb. 144a.b*). Dagegen sind sie im 3. Jahrhundert n. Chr. mehrfach mit dem Jupiter Dolichenus-Kult verbunden. In diesem neuen Kontext verbildlichte die Figur nun die Sieghaftigkeit eines von den Soldaten verehrten orientalischen Gottes (Boschung 2000, 125).

Anders als die Victoria in der Kurie war die Kultstatue des Mars Ultor im Tempel des Augustus-Forums ein zeitgenössisches Werk, dessen Ikonographie den Kriegsgott auf aktuelle Aspekte festlegte (S. 389–392). Auch sie ist außerhalb der Stadt Rom und in den Provinzen vielfach kopiert worden: in Marmorfiguren, Bronzestatuetten, Gemmen und Reliefs (S. 420–424).

Die kaiserzeitliche Ikonographie der Laren geht ebenfalls auf stadtrömische Vorlagen zurück. Im Jahre 7 v. Chr. hatte Augustus den traditionellen Larenkult, d. h. den Kult für die Schutzgötter der Wegkreuzungen, in Rom neu organisiert: Jeder der 265 *vici* (»Quartiere«) der Stadt erhielt ein eigenes Larenheiligtum und ein eigenes Kollegium von *vicomagistri*. Diese waren nicht nur für den Larenkult zuständig, sondern übernahmen als Quartieraufseher Polizeiaufgaben, wie die Brandbekämpfung und die Kontrolle von Maßen und Gewichten. Es ging dabei um die politische Kontrolle der Kultvereine und damit auch

¹⁹ Hölscher a. O. 11. 17–21.

²⁰ Hölscher a. O. 9–10. 22–30.

²¹ Zwierlein-Diehl, Erika: Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II. München 1979, 209–211 Taf. 150 Nr. 1517–1523 mit weiteren Nachweisen.

der Stadtbevölkerung. Gleichzeitig verknüpfte Augustus den Larenkult mit seiner Person: Verehrt wurden nun die *Lares Augusti*; und zwar zusammen mit dem *Genius Augusti*.²² Der Princeps selbst hatte die Kultstatuetten an die *vicomagistri* überreicht (*Abb. 145*):

»*Imp(erator) Caesar Augustus ... Lares Aug(ustos) mag(istris) vici dedit*«;

»Kaiser Augustus hat den Vicomagistri die (Statuetten der) Laren gegeben«. ²³ Aus Rom selbst kennen wir zahlreiche Denkmäler, die mit dem von Augustus reorganisierten Larenkult zusammenhängen: Kleine Tempelbauten und v.a. eine ganze Serie von Larenaltären mit mehr oder weniger reichem Reliefschmuck. Aber wenn das Eingreifen des Augustus zunächst nur Rom betraf und dort einen potentiellen politischen Unruheherd ausschalten sollte, so hatte es doch auch Folgen, die weit darüber hinaus reichten.

Die augusteischen Laren werden in Rom als Paar tanzender Jünglinge dargestellt (*Abb. 146a.b*), wobei sich nach Kleidung, Attributen und Bewegungsmotiven verschiedene Varianten unterscheiden lassen. Der in den Larenkult integrierte *Genius Augusti* wurde bezeichnenderweise und abweichend von der Ikonographie anderer Genien in der Toga und mit bedecktem Hinterkopf dargestellt, also in dem vom Kaiser empfohlenen Gewand (*Abb. 140–142*) und im Habitus des frommen Opferers. Entsprechende Bronzestatuetten der Laren fanden sich in großer Zahl außerhalb Roms (*Abb. 147. 148*); sowohl in Italien wie in den Provinzen.²⁴ Freilich betrafen die Reformen des Augustus die Kulte außerhalb Roms nicht;²⁵ auch erfolgte dort die Larenverehrung im Rahmen von privaten Kulteinrichtungen in den Häusern. Dennoch wurde für die Larenstatuetten auch in den Provinzen die Ikonographie der stadtrömischen

22 Tran tam Tinh: Lar, Lares. In: LIMC VI 1992, 205–212.– Zanker 1987, 135–138.– Zum Genius Augusti im Zusammenhang mit dem stadtrömischen Larenkult: Kunckel, Hille: Der römische Genius. Heidelberg 1974, 22–26.

23 So die *fasti magistrorum vici*: Rüpke, Jörg: Kalender und Öffentlichkeit. Berlin 1995, 61.

24 Kaufmann-Heinimann, Annemarie: Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt, Forschungen in Augst 26. Augst 1998, 182–318.

25 Stek, T. D.: A Roman Cult in the Italian Countryside? The Compitalia and the Shrines of the Lares Compitales, BABESCH Annual Papers on Mediterranean Archaeology 83, 2008, 111–132.



145 Larenaltar; Augustus übergibt den *vicomagistri* die Larenstatuetten, H. 95 cm. Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano Inv. 1115.

Figuren übernommen, die der Kaiser selbst verteilt hatte. Auch hier strahlten die vom Kaiser in Rom vorgenommenen und auf die Belange der Hauptstadt zielenden Maßnahmen in die Provinzen aus. Ebenso finden sich Bronzestatuetten des Genius in der Toga, die dem stadtrömischen Vorbild des Genius Augusti entsprechen, zahlreich und bis in das 3. Jahrhundert außerhalb der Hauptstadt.²⁶

²⁶ Kunckel a. O. 29–33. 42–43.



146a-b Altar; auf den Nebenseiten Laren zwischen zwei Lorbeerbäumen, H. 98 cm. Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano Inv. 9964.

Die Figurentypen des Mars Ultor, der Victoria in der Senatskurie und der Larenstatuetten sind also durch zahlreiche Kleinbronzen im Imperium Romanum verbreitet worden, wobei sich nach dem heutigen Forschungsstand eine auffällige Konzentration im Westen des Reiches abzeichnet. Sie sind gegenüber den stadtrömischen Vorbildern zum Teil stark verkleinert. Während die von Augustus in Rom überreichten Larenstatuetten nach den Darstellungen einschließlich ihres Sockels schätzungsweise etwa 45 cm hoch waren²⁷ und die Victoria in der Senatskurie etwa halbe Lebensgröße erreicht haben

27 Vgl. den Altar im Vatikan Abb. 45 (Zanker, Paul: Der Larenaltar im Belvedere des Vatikans, RM 76, 1969, 205-218 Taf. 65-67.– Fless, Friederike in: Fless, Friederike / Pfanner, Michael: Museo Gregoriano Profano. Katalog der Skulpturen IV. Historische Reliefs [in Druckvorbereitung] Nr. 7).– Kleine Cancellaria-Reliefs (Kunckel a. O. Taf. 18.– Liverani, Paolo in: Fless/Pfanner a. O. Nr. 1).– Die Laren mit ihren Sockeln sind etwa doppelt so hoch wie die Köpfe der Träger. Etwas größer auf den Valle Medici-Reliefs (Koepfel, Gerhard M.: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit 1. Stadtrömische Denkmäler unbekannter



147–148 Larenstatuetten aus Pompeji Haus VIII 5,37 (Casa delle Pareti Rosse), H. mit Sockel 21,1 cm bzw. 21,9 cm. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 113262 und 113261.

dürfte,²⁸ muss die Mars Ultor-Statue erheblich größer, mindestens doppelt lebensgroß gewesen sein.²⁹ Die meisten Kleinbronzen nach diesen Figurentypen sind knapp 10 cm bis etwas über 20 cm hoch, so

Bauzugehörigkeit aus augusteischer und julisch-claudischer Zeit, Bonner Jahrbücher 183, 1983, 106–107 Abb. 20 Kat. 15).

28 Ein Sesterz des Commodus zeigt den Kaiser etwa doppelt so groß wie Victoria samt Globus: Hölscher a. O. (wie Anm. 17) 21 Taf. 1,11.

29 Die größte rundplastische Kopie (Rom, Kapitolinisches Museum Inv. 58) misst mit den ergänzten Unterschenkeln 3,60 m; vgl. Arata, Francesco Paolo: Statua acquistata dalla famiglia Massimo. Statua del Pirro. In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 99, 1998, 199–203 bes. 199 Abb. 59.



149a-b Sesterz des Caligula. Vorderseite: Sitzende *Pietas*. Rückseite: Opfer des Kaisers vor dem Tempel des *divus Aug(ustus)*.

dass die Unterschiede der Gattungen und Formate der verwendeten Vorlagen verschwinden. In den privaten Heiligtümern der Villen und Stadthäuser konnten sie – trotz unterschiedlicher Vorlagen – unmittelbar und in gleicher Größe nebeneinander stehen.³⁰

Das Vorkommen sehr genauer Kopien lässt vermuten, dass von Rom aus kleinformatische Exemplare dieser Figurentypen verbreitet worden sind. Dafür spricht auch, dass einige wenige der Laren aus den Vesuvstädten das erschlossene Format der stadtrömischen Kultstatuetten annähernd erreichen.³¹ Sie könnten aus den gleichen Werkstätten stammen, die in Rom die Kultvereine mit Laren ausstatteten. Die Figuren ließen sich leicht transportieren, so dass sie in den Provinzen von lokalen Werkstätten beliebig kopiert und weiterentwickelt werden konnten. Dabei lösten sich die inhaltlichen Bezüge auf die Politik des Augustus bald auf. Wer in Gallien in seinem Haus eine Marsstatuette nach dem augusteischen Vorbild aufstellte, dachte wohl selten an den Rächer-Mars des Augustus, an die Schlacht bei Philippi und die Feldzeichen von Carrhae; sondern eher an Mars Camulus, Leherennus Mars oder einen der vielen lokalen Kriegsgötter, die alle den Namen Mars erhalten hatten. Ebenso verlor die Victoria auf dem Globus ihren programmatischen Zusammenhang mit dem militärischen Erfolg des Augustus. In den neuen Kontexten verkörperte sie eine allgemeinere

30 Zelle, Michael: *Colonia Ulpia Traiana. Götter und Kulte*. Köln 2000, 79–83.

31 Vgl. etwa Kaufmann-Heinimann a.O. 220–224 GFV27 (Laren mit Sockel 37 cm). GFV44 (Laren mit Sockel 38 bzw. 40 cm).

Sieghaftigkeit; an die Schlacht bei Actium und an die historische Person des Octavian werden weder die gallischen Villenbesitzer noch die Dolichenus-Verehrer des 3. Jahrhunderts gedacht haben.

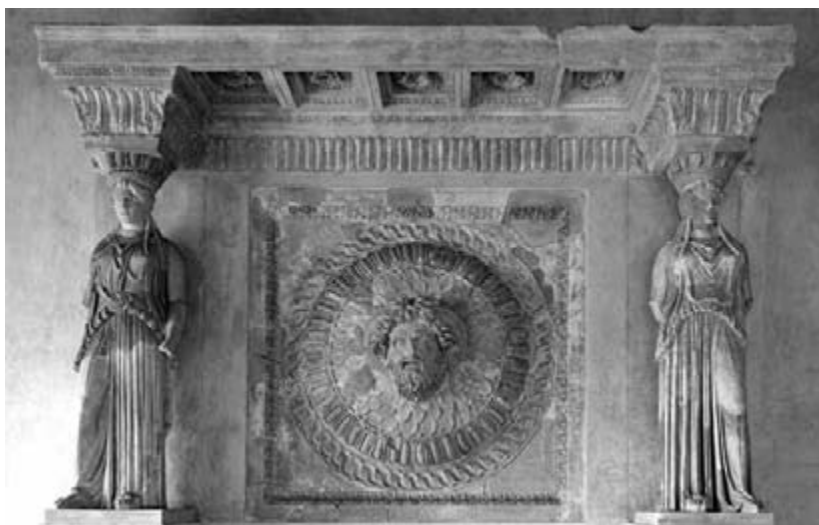
EXEMPLARISCHE DENKMÄLER DES KAISERS. DIE AUSSTATTUNG DES AUGUSTUSFORUMS

Als Tiberius in Rom einen Tempel für den vergöttlichten Augustus errichten ließ, wurden für dessen Ausschmückung einige der wichtigsten Motive des Augustusforums aufgegriffen (*Abb. 149*).³² Die Eckakrotere des Tempels zeigten Romulus und Aeneas, im Giebelfeld stand Mars Ultor. Bei allen drei Figuren handelte es sich um Kopien nach Statuen des Forum Augusti, die dort in den architektonischen Kontext und in das ideologische Konzept der Gesamtanlage eingebunden waren, aber auf drei Standorte verteilt in der Tempelcella und in den Apsiden standen.³³ Das tiberische Bildprogramm des Divus Augustus-Tempels übernahm die Figuren und isolierte sie aus den augusteischen Kontexten, um sie gleichzeitig in einer einzigen Ansicht zusammenzustellen und programmatische Zusammenhänge neu zu verdeutlichen.

Elemente des Augustusforums sind auch außerhalb der Hauptstadt vielfach und in vielen Gattungen kopiert worden. So fanden sich Wiederholungen der Aeneasgruppe sowohl als rundplastische Skulpturen wie auch im Relief und in der Kleinkunst (S. 420–423). Kopien standen im öffentlichen Raum wie in Mérida oder in einem Bau am Forum von Pompeji. Die Gruppe findet sich im Verlauf des 1. Jahrhundert n. Chr. aber auch im privaten Bereich, als Terrakottafigur in Pompeji, auf Öllampen und auf Ringsteinen. Manchmal erscheint sie als Gegenstück zu Romulus, so dass der Zusammenhang mit dem augusteischen Programm evident ist; häufiger wird sie als Einzelmotiv dargestellt. Wiederholungen der augusteischen Aeneasgruppe sind auch aus dem späteren 2. Jahrhundert und aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. recht zahlreich bekannt,

32 Dazu zuletzt Goldbeck, Vibeke: *Fora augusta. Rezeption des Augustusforums oder imitatio Urbis? Das Augustusforum und seine Rezeption im Westen des Imperium Romanum*. Regensburg 2015. Zum Augustusforum und seiner Ausstattung. Vgl. hier S. 257–261.

33 Boschung 1989, 93–94.– Spannagel, Martin: *Exemplaria Principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung der Augustusforums*. Heidelberg 1999, 367–368 A 7.



150 Augustusforum, rekonstruierte Attikazone der Portiken; Clikeus mit Ammons-kopf. Rom, Casa dei Cavalieri di Rodi.

doch stammen die Beispiele nun aus der sepulkralen Sphäre. Für sie ist auszuschließen, dass sie noch auf das komplexe Programm des Augustusforums und damit auf die göttliche Abstammung des Augustus hinweisen sollten. Vielmehr ist hier eine allgemeinere Deutung anzunehmen, galt doch Aeneas, der seinen greisen Vater unter Lebensgefahr vor dem Flammentod rettet, als Exemplum der *pietas*: in diesem Sinne dürfte das Motiv auf den Gräbern des 2. und 3. Jahrhunderts verstanden worden sein. Formal folgen auch diese sepulkralen Figuren dem fast 200 Jahre älteren augusteischen Entwurf. Es ist unwahrscheinlich, dass sie direkt durch die Skulptur in Rom angeregt wurden; eher dürften lokale öffentliche Denkmäler zur Übernahme in den privaten und sepulkralen Bereich geführt haben.

Auch der Architekturschmuck des Forum Augusti ist vielfach und in unterschiedlicher Weise übernommen worden, wie das Beispiel der Ammons-köpfe zeigt. Reich verzierte Schilde mit frontal präsentierten Ammons-köpfen gehörten zum Schmuck der Attikazone des Augustusforums (Abb. 150);³⁴ das Motiv findet sich im 1. Jahrhundert

34 Kockel, Valentin in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellungskat. Berlin 1988, 191–194 Nr. 78.



151 Grabaltar der Iunia Procva mit Ammonsköpfen. H. 94 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi Inv.-Nr. 950.

n. Chr. vielfach auch als Architekturschmuck von Tempeln, Platzanlagen und Portiken in den westlichen Provinzen. Offensichtlich ist der Bezug zum Augustusforum in Mérida, denn dort sind die Ammonsköpfe mit anderen Elementen der stadtrömischen Anlage kombiniert: mit

Teilen des Statuenschmucks und den Karyatiden der Attikazone.³⁵ Isoliert finden sich die Ammonsclipei in zahlreichen weiteren Städten im Westen des Reiches, so in Tarragona, Aventicum, Aquileia und Iadar (Zadar).³⁶ Dabei kann es sich, wie in Mérida, um Anlagen gehandelt haben, die mit dem Kaiserkult verbunden waren. Bereits seit der Mitte des 1. Jahrhundert n. Chr. kommen Ammonsköpfe auch in der privaten Sepulkralkunst vor, nämlich als Girlandenträger an Urnen und Grabaltären (Abb. 151).³⁷ Hier ersetzen sie die Stierschädel, die traditionell mit Girlanden kombiniert sind. In diesem Falle ergab sich die Übernahme nicht aus inhaltlichen Gründen und auch nicht wegen der Präsentation in der Selbstdarstellung des Augustus, sondern infolge der dekorativen Verwendungsmöglichkeiten. Die Bildhauer der Grabsteine lösten die Ammonsköpfe aus dem Zusammenhang, übernahmen sie als isoliertes Motiv und fügten sie in ein neues Dekorationssystem ein.

SINGULÄRE EHRUNGEN UND IHRE AUSSTRAHLUNG

Ähnliches geschah mit Elementen der kaiserlichen Selbstdarstellung, insbesondere mit Eichenkranz und Lorbeerbäumen. Mit diesen Ehrenzeichen hatte der römische Senat im Jahre 27 v. Chr. das Haus des Augustus schmücken lassen, im Zusammenhang mit der Neuordnung des Staates und der Verleihung des Augustus-Titels an den Princeps. Der Kaiser selbst erwähnt sie in seinem postum publizierten Rechenschaftsbericht und ließ sie am Eingang zu seinem Mausoleum abbilden.³⁸ Sie erscheinen vielfach mit dem neuen und singulären *Augustus*-Namen auf seinen Münzen (Abb. 152), so dass sie allmählich zu einem Abzeichen für den Kaiser selbst wurden. Auch die mit dem Kaiserkult verbundenen Altäre für die *Lares Augusti* zeigen sie häufig (Abb. 146a.b). Hier verweisen sie auf die Person des Princeps, dessen Genius zusammen mit den Laren verehrt wurde. Spätestens seit tiberischer Zeit dienten Lorbeer und Eichenkranz auch als Schmuck

³⁵ Goldbeck a. O. 68–80.

³⁶ Goldbeck a. O. 88–93. 100–105. 117–123. 135–139.

³⁷ Boschung, Dietrich: Grabaltäre mit Girlanden und frühe Girlandensarkophage. Zur Genese der kaiserzeitlichen Sepulkralkunst. In: Koch, Guntram (Hrsg.): Grabeskunst der römischen Kaiserzeit. Mainz 1993, 37–42.

³⁸ von Hesberg, Henner / Panciera, Silvio: Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften. München 1994, 14. 58 Abb. 16 Taf. 6e Vu 12.

privater Grabdenkmäler. So erscheinen die Lorbeerbäume paarweise auf den Nebenseiten des Caffarelli-Sarkophags (*Abb. 153*), wo sie jeweils einen Kandalaber flankieren. Hier sind sie Teil eines Bildprogramms, das die *pietas*-Thematik aufgreift, indem es Opfergeräte und rituellen Schmuck nach dem Vorbild augusteischer Staatsdenkmäler kombiniert.³⁹ Auch in anderen Fällen wird der ursprüngliche Bezug auf Augustus weitgehend aufgelöst: Die Lorbeerbäume werden entweder einzeln abgebildet (einer auf jeder Nebenseite) oder sie sind mit allgemeinen Symbolen der Frömmigkeit zusammengestellt. So zeigt der claudische Grabaltar des Amemptus (*Abb. 154*) neben den Lorbeerbäumen brennende Fackeln, Girlanden und Tierschädel sowie einen Tisch mit Opfergeräten.

Die Motive der kaiserlichen Selbstdarstellung sind erst mit einiger Verzögerung in die private Grabkunst übernommen worden, wobei ambivalente, mehrdeutige Motive bevorzugt wurden. Sie klingen zwar an die offiziellen Denkmäler an und übernehmen in Ausschnitten deren formale Vorlagen. Isoliert betrachtet lassen sie sich aber auch allgemeiner interpretieren, etwa als Götterattribute oder als generelle Ehrenzeichen. So können die Lorbeerbäume durch die Hinzufügung eines Köchers als Attribut des Apollo erscheinen (Boschung 1987, 50). Erst die Auflösung der eindeutigen Bezüge zur Person des Kaisers machte sie für die private Grabkunst verwendbar. Die Übertragung geschah in mehreren Schritten: Zuerst aus der kaiserlichen Selbstdarstellung etwa auf den Münzen oder am Augustusmausoleum zu den Larenaltären, bei denen der Bezug zur Person des Augustus gewahrt blieb; von dort in einem zweiten Schritt auf die stadtrömischen Grabaltäre und endlich von diesen in die römischen Provinzen (*Abb. 155a.b*).⁴⁰

DAUER UND PERSISTENZ DER ANGLEICHUNG

Die vorgestellten Beispiele haben gezeigt, dass der Kaiser durch verschiedenartige Impulse auf die Kunstproduktion der Provinzen einwirkte, doch geschah dies nur selten direkt und gezielt. Deutlich ist die absichtsvolle zentrale Steuerung im Falle des Kaiserporträts: Seit Augustus

³⁹ Rodenwaldt, Gerhart: Der Sarkophag Caffarelli. Berlin 1925.– Alföldi, Andreas: Die zwei Lorbeerbäume des Augustus. Bonn 1973.

⁴⁰ Beispiele aus Köln: Naumann-Steckner, Friederike: Weihaltäre im römischen Köln. In: Busch, Alexandra W. / Schäfer, Alfred (Hrsg.): Römische Weihealtäre im Kontext. Friedberg 2014, 140–141 Anm. 32 mit Beispielen.



152 Denar des Augustus. Vorderseite: Porträt mit Eichenkranz. Rückseite: Ehrenschild mit der Aufschrift *cl(ipeus) v(irtutis)*, Lorbeerbäume und *Augustus*-Namen.



153 Sarkophag, um 20 n. Chr.; Nebenseite mit Kandelaber und Lorbeerbäumen, H. 1,10 m. Berlin, Antikensammlungen Inv. Sk 843a.



154 Grabaltar des Amemptus, um 50 n. Chr.; Rückseite mit Opfergeräten und Lorbeerbäumen, H. 98 cm. Paris, Louvre MA 488.

haben die Kaiser während 300 Jahren dafür gesorgt, dass ihre Bildnisse im ganzen Reich einheitlich und nach ihren Wünschen produziert wurden. Dies erklärt sich aus der politischen Bedeutung der Kaiserstatue als Ausdruck von Machtverhältnissen und Loyalitäten. Für diesen Bereich gingen immer neue Impulse von Rom aus: Nach jedem Regierungswechsel, nach jeder Heirat und für jeden heranwachsenden Sohn eines Kaisers wurden in Rom neue Bildnisse entworfen und für die Bildhauer im ganzen Reich bereitgestellt. Vom Kaiser nicht beabsichtigt, aber darum nicht minder folgenreich war die Steuerung der Privatbildnisse. Da sie sich in den meisten Fällen am Kaiserporträt orientierten, bildeten sich konzeptionelle Brüche oder formale Entwicklungen der Kaiserporträts reichsweit auch in den Bildnissen der Zeitgenossen ab. Die



155a-b Altar für Dea Vagdavercustis mit Lorbeerbaum auf der Nebenseite, H. 1,17 m. Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 670.

klassizistische Konzeption des Augustusporträts, die Fransenfrisur des Trajan, die Barttracht Hadrians und der Antoninen und die grimmigen Mienen der Soldatenkaiser wurden im ganzen Imperium aufgenommen und dienten jeweils der Selbstdarstellung ganzer Generationen von Reichsbewohnern. Ebenso nachdrücklich und ebenso erfolgreich waren die Bemühungen des Augustus um die Durchsetzung der Togatracht. Aber dabei handelt es sich um einen einmaligen Vorgang, der im Verhalten der späteren Kaiser keine erkennbaren Parallelen findet.

Auch in anderen Fällen war es das Vorbild des Kaisers, das die Zeitgenossen im ganzen Reich zur Nachahmung anregte. Besonders die vom Kaiser errichteten Monumente boten eine Fülle von Vorlagen, die in den verschiedensten Gattungen noch nach Jahrhunderten wiederholt werden konnten. So hatte etwa die Aeneasgruppe auf dem Forum Augustum für dieses Motiv eine überzeugende Gestaltung gefunden, die auch für kommende Generationen verbindlich blieb. Spätere Beispiele behielten zwar die typologische Form der augusteischen Gruppe bei,

interpretierten sie jedoch anders. Dass dies kein Einzelfall war, zeigen die Neuinterpretationen der Mars Ultor-Figur und der Victoria in der Senatskurie. Die ikonographische Prägung der Figuren wirkte auch dann noch weiter, wenn die ursprüngliche Bedeutung verloren gegangen war oder sich verändert hatte. So läuft die augusteische Siegesgöttin noch auf einem Elfenbeinrelief des 6. Jahrhunderts n. Chr. über den Himmelsglobus herbei (S. 433 Taf. 12), um den christlichen Kaiser zu bekränzen.

Auch später wurden einzelne Bildmotive der Staatsdenkmäler in der privaten Sepulkralkunst aufgenommen. So vermittelten die Monumente zu Ehren des Kaisers im 2. Jahrhundert n. Chr. das Motiv der Jahreszeitengenien an die stadtrömischen Sarkophage. Dort gehören sie bald zu den beliebtesten Darstellungen und kehren bis in das 4. Jahrhundert in vielen Kombinationen und Varianten wieder (S. 153–158). Etwa gleichzeitig wird auch das Motiv der stiertötenden Victoria von den öffentlichen Bauten auf die Grabaltäre übertragen (S. 226 mit Anm. 39). Es prägt auch das ikonographisch in vielen Zügen festgelegte Kultbild des stiertötenden Mithras (S. 217–228), das sich seit dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. rasch im gesamten Reich verbreitete. Auch wenn dafür nicht politische Gründe ausschlaggebend gewesen sein dürften, so war die weitgehende Übereinstimmung der mithräischen Kultreliefs ebenfalls ein unübersehbarer Ausdruck für die Einheit des Reiches.

Die augusteischen Figurentypen wurden während Jahrhunderten wiederholt und variiert. Auf diese Weise blieben sie bis in das 3. Jahrhundert lebendiger Bestandteil der Reichskultur. Dabei war die regionale Reichweite der beschriebenen Rezeptionsvorgänge unterschiedlich. Nur wenige erreichten tatsächlich eine reichsweite Ausdehnung, nämlich die Kopien der griechischen Idealplastik, das Kaiserporträt, die Angleichung des Privatporträts und die Togatracht. Die Aufnahme von Elementen des Augustusforums und die Verwendung stadtrömischer Figurentypen für die Kleinbronzen war dagegen, zumindest nach dem heutigen Forschungsstand, mit wenigen Ausnahmen auf den Westen des Imperiums beschränkt. Noch enger begrenzt war das Verbreitungsgebiet der sepulkral verwendeten Aeneas-Gruppen im späten 2. Jahrhundert n. Chr.: hier handelte es sich um ein regionales Phänomen des Rheinlandes. Die Bildwerke zeichnen somit zwar die politische Einheit des Reiches nach, zugleich aber auch die kulturelle Differenz zwischen dem Westen und dem griechisch geprägten Ostteil. Besonders deutlich wird das im kaiserzeitlichen Ägypten, wo Vorstellungen von Herrschaft, Tod und Jenseits sprachlich und bildlich auch weiterhin in eigenen traditionellen Ausdrucksformen wiedergegeben wurden. So wurden die Kaiser nicht

nur nach den stadtrömischen Vorlagen dargestellt, sondern gleichzeitig auch in der Ikonographie ägyptischer Pharaonen.⁴¹ Zeichen für eine visuelle Zweisprachigkeit ist es auch, wenn die Fresken eines Grabes in Alexandria das ägyptische Motiv der Aufbahrung des Osiris mit der griechischen Szene des Persephonerabes kombinieren.⁴²

Als die politische Einheit des römischen Reiches im frühen 5. Jahrhundert n. Chr. mit der Entstehung *de facto* unabhängiger germanischer Herrschaftsgebiete endgültig zerfiel, blieben kulturelle Gemeinsamkeiten in vielen Bereichen bestehen: Sie überdauerten den Zusammenbruch der politischen Ordnung, die sie hervorgebracht hatte und die durch sie über lange Zeit veranschaulicht und stabilisiert worden war (Boschung/Danner/Radtke 2015).

SPÄTANTIKE KONSULARDIPTYCHEN: IM GLANZ DER GEMEINSAMEN GESCHICHTE⁴³

Ein Beispiel dafür sind die Consulardiptychen aus der Zeit zwischen 406 und 541.⁴⁴ Es handelt sich um Geschenke der amtierenden Konsuln, die bei Amtsantritt am 1. Januar verteilt wurden und zwar, wie die Inschriften in einigen Fällen zeigen, an die Senatoren.⁴⁵ Die erhaltenen Beispiele wirken erstaunlich einheitlich; die einzelnen Konsuln sind nur durch die Monogramme und Inschriften voneinander unterschieden.

⁴¹ Augustus: Hölbl, Günther: Altägypten im römischen Reich. Der römische Pharao und seine Tempel I. Mainz 2000 Abb. 11. 13. 15. 50. 51. 56. 95.– II. Mainz 2004, Abb. 12. 103–108. 110. 111. 115–118. 173. 175. 176. 178. 179. 181. 182. 184. 185. 201. 206. 212. 213.– III. Mainz 2005, Abb. 113.

⁴² Labrique, Françoise: Quelques documents iconographiques mixtes d' Égypte hellénistique et romaine. In: Boschung, Dietrich / Riehl, Claudia (Hrsg.): Historische Mehrsprachigkeit. Aachen 2011 bes. 11–13 Abb. 11.

⁴³ Boschung, Dietrich: Adlige Repräsentation in der Antike. In: Beck, Hans / Scholz, Peter / Walter, Uwe (Hrsg.): Die Macht der Wenigen. Aristokratische Herrschaftspraxis, Kommunikation und ›edler‹ Lebensstil in Antike und Früher Neuzeit. Historische Zeitschrift, Beiheft 47. München 2008, 199–204.

⁴⁴ Weiterhin grundlegend: Delbrueck, Richard: Die Consular-Diptychen und verwandte Denkmäler. Berlin/Leipzig 1929.– s. auch Volbach, Wolfgang F.: Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. 3. Aufl. Mainz 1976, 28–56.– Cameron, Alain: The Origin, Context and Function of Consular Diptychs, *Journal of Roman Studies* 103, 2013, 174–207.

⁴⁵ Delbrueck a. O. 3–22. 66–73.



156 Konsulardiptychon des Boethius, 487 n. Chr., H. 35 cm. Brescia, Museo Civico Romano.

Ihre biographische Situation oder ihre spezifischen Leistungen – etwa auf militärischem Gebiet – werden nicht in das Bild einbezogen, sondern lassen sich allenfalls durch die angeführten Titel und Ämter erschließen.

Der Ordentliche Konsulat symbolisierte wie keine andere Institution die jahrhundertelange ruhmreiche Geschichte Roms und er war be-

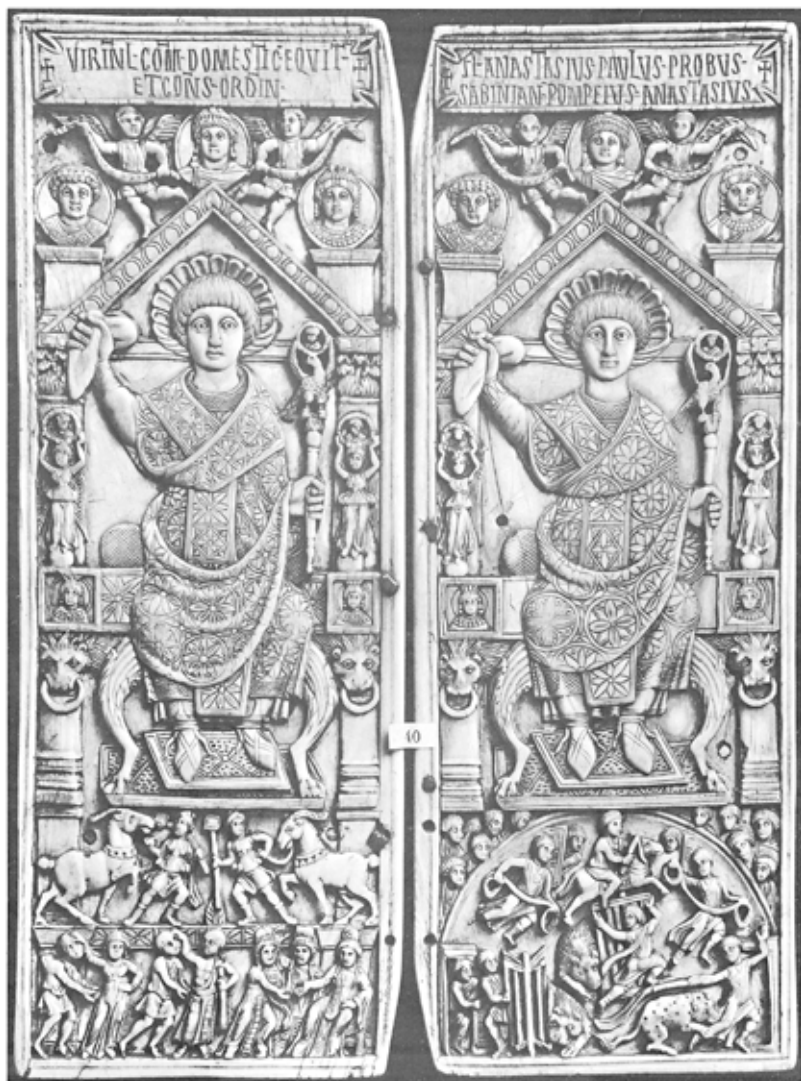
sonders prestigeträchtig, da bis 537 n. Chr. die Jahre nach den *consules ordinarii* benannt waren. Sie verkörperten in der Spätantike zudem die Einheit des Reiches, trat doch in der Regel der eine sein Amt in Rom an, der andere in Konstantinopel. Die Befehlsgewalt, die Konsuln der Republik einst besessen hatten, war längst verschwunden; aber noch bei Jordanes – um die Mitte des 6. Jahrhundert n. Chr. – gilt das Amt als »*summum bonum primumque in mundo decus*«, »als höchstes Gut und vornehmste Auszeichnung der Welt« (de origine actibusque Getarum 289). Zu seinem Prestige trug bei, dass die Kaiser es bis in justinianische Zeit auch immer wieder selbst übernahmen.⁴⁶

Hauptperson der Darstellung ist der Konsul. Das Elfenbeindiptychon des Boethius, der seinen Konsulat 487 unter dem Regime des Gotenkönigs Odoaker in Rom antrat, zeigt ihn auf der linken Seite stehend, rechts auf einer *sella curulis* sitzend (Abb. 156a.b).⁴⁷ Auf beiden Seiten erscheint er vor einer Architekturfassade mit einem Giebel, in dem ein Kranz mit seinem Monogramm angebracht ist, und einem Architrav, auf dem Namen und Titel eingetragen sind: *N(oni)us Ar(rius) Manl(ius) Boethius v(ir) c(larissimus) et inl(ustris) – ex p(raefecto) P(raetorio) p(raefectus) u(rbis) sec(undo) cons(ul) ord(inarius) et patric(ius)*. Diese Präsentationsform, nämlich das frontale Auftreten im Zentrum einer tempelartigen Architektur, hatte früher die heidnischen Götterbilder ausgezeichnet (S. 205). Nach deren Ausschaltung waren in theodosianischer Zeit die Kaiser in dieser Weise dargestellt worden;⁴⁸ seit dem frühen 5. Jahrhundert dann auch die hohen Beamten. Eine Verwech-

46 Näf, Beat: Senatorisches Standesbewusstsein in spätrömischer Zeit. Freiburg 1995. – Demandt, Alexander: Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian. München 1989, 276–288. – Zum Amtsantritt vgl. Meslin, Michel: La fête des kalendes de janvier dans l'empire romain. Études d'un rituel de Nouvel An. Brüssel 1970, 53–70. – Delbrueck a. O. 66–80.

47 Delbrueck a. O. 103–106 Nr. 7 Taf. 7. – Volbach a. O. 32 Nr. 6 Taf. 3. – Olovsson, Cecilia: Representing Consulship. On the Concept and Meaning of the Consular Diptychs, Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome 4, 2011, 102–107 Abb. 5.

48 Theodosius-Missorium: Arce, Javier: Teodosio I sigue siendo Teodosio I, Archivo español de arqueología 71, 1998, 169–179. – Theodosius-Obelisk: Effenberger, Arne in: Brenk, Beat (Hrsg.): Innovation in der Spätantike, Kolloquium Basel 1994. Wiesbaden 1996, 207–271 mit der älteren Lit. Taf. 1–9. – Konstantinopel, Arcadiussäule: Jordan-Ruwe, Martina: Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen. Bonn 1995, 146 Abb. 36. – Becatti, Giovanni: La colonna coclide istoriata. Rom 1960, 237 Taf. 76c.



157 Konsulardiptychon des Flavius Anastasius, 517 n. Chr., H. 36 cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles Inv. 55 n° 296 bis.

lung des Konsuls mit dem Kaiser selbst war dennoch ausgeschlossen: es fehlen die Insignien, Diadem und Prunkfibel, die seit der spätkonstantinischen Zeit einen Herrscher unmissverständlich bezeichnen. Der Konsul trägt in beiden Darstellungen die gleiche Tracht: eine reichbestickte Toga, eine ebenfalls reich bestickte Dalmatica, die senatorischen *calcei*

und, in der linken Hand, ein Adlerszepter. Dies entspricht der römischen Triumphaltracht, von der nur der Lorbeerkranz weggelassen ist.⁴⁹ Sie soll bereits von den römischen Königen eingeführt worden sein, ebenso auch die *sella curulis*, auf der Boethius sitzt; sie gehörte zu den distinktiven Ehrenzeichen der hohen republikanischen Magistrate.⁵⁰

Der Triumphalornat war bereits in der späten Republik auch von den spielgebenden Beamten getragen worden und tatsächlich ist Boethius als Leiter der Zirkusspiele dargestellt. Dies zeigt zum einen die *mappa*, ein zusammengefaltetes Tuch, in seiner rechten Hand; dies zeigen aber auch die Siegeszeichen und Siegespreise zu seinen Füßen: Kränze, Palmblätter, Geldsäcke. Die Eröffnung und die Leitung der Zirkusspiele gehörten in der Spätantike zu den wichtigsten und repräsentativsten Aufgaben des Konsuls. Der Wurf der *mappa*, die der sitzende Boethius hochhält, wird die Zirkusspiele eröffnen. Das Elfenbeindiptychon hält somit jenen Augenblick fest, in dem der Konsul die ungeteilte Aufmerksamkeit auf sich zieht; jenen Moment, in dem die 150.000 Zuschauer des Circus Maximus in Erwartung des Startzeichens auf ihn schauen. Es ist der Zeitpunkt, in dem Jeder den prächtigen architektonischen Rahmen, die altherwürdigen und prestigeträchtigen Kleider und Attribute sehen muss, die den *consul ordinarius* vor allen anderen auszeichnen.

Spätere Diptychen folgen dem gleichen Schema, bereichern aber das Beiwerk.⁵¹ Beibehalten ist der architektonische Rahmen, die *sella curulis* und der Triumphalornat des Konsuls. Der Bezug zu den Zirkusspielen wird in den meisten Fällen verstärkt, indem in einer unteren Zone Szenen und Figuren des Zirkus eingebracht sind, etwa Rennpferde, Schauspieler und Akrobaten; auch der Hinweis auf die kostbaren Siegespreise kann hier erscheinen. Die oberste Zone macht klar, dass der Konsul kein souveräner Machthaber ist: Hier werden an prominenter Stelle die Bildnismedaillons der Herrscher präsentiert, von denen er ernannt ist und denen er sein Amt verdankt. Beim Konsul Anastasius (Abb. 157)

49 Alföldi, Andreas: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich. Darmstadt 1970, 143–148. – Pfanner, Michael: Der Titusbogen. Mainz 1983, 65.

50 Schäfer, Thomas: Imperii Insignia. Sella curulis und fasces. Mainz 1989 bes. 50–69.

51 Vgl. etwa die Diptychen des Anastasius (517 im Osten entstanden: Delbrueck a. O. 123–134 N18–N21 Taf. 18–21. – Volbach a. O. 35–37 Nr. 17–22 Taf. 8. 9) und des Orest (Westen; 530: Delbrueck a. O. 148–150 N32 Taf. 32. – Volbach a. O. 40–41 Nr. 31 Taf. 16). – Olovsson a. O. 112–114 Abb. 9.

sind dies im Zentrum und an höchster Stelle sein gleichnamiger Großonkel, Kaiser Anastasius, und daneben die Kaiserin Ariadne (bereits 515 gestorben), die beide durch Perlendiademe als Herrscher ausgezeichnet sind; zudem im linken Clipeus der Gotenkönig Theoderich als Regent Italiens. Unter diesen Machthabern präsentiert sich der Konsul noch immer als Verkörperung der Einheit des Reiches und als Vertreter einer mindestens tausend Jahre alten Tradition, in Gewändern und mit Insignien, die bis in die Frühgeschichte Roms zurückreichen.

3.2 DIOCLETIAN'S TETRARCHIE: VERGEBLICHE BILDERPOLITIK¹

NEUE BILDER FÜR SCHWIERIGE ZEITEN

Das seit Augustus etablierte Herrschaftssystem war im Verlauf des 3. Jahrhunderts n. Chr. durch militärische Niederlagen, Usurpationen, Bürgerkriege, Invasionen und Abspaltung von Teilreichen in eine jahrzehntelange existentielle Krise geraten, die mit den bisher bewährten Mitteln nicht zu bewältigen war. Zur Sicherung des Reiches entwickelte Diocletian nach der Übernahme der Herrschaft 284 n. Chr. eine neuartige Regierungsform.² Sie bestand in einer Vermehrung der legitimen Kaiser zunächst von einem auf zwei, später von zwei auf vier. Dabei sollte die Macht sorgfältig ausbalanciert und aufgeteilt, vor allem aber eine systematische Ordnung der Thronfolge durch die regelmäßige Adoption von Nachfolgern und durch die Ausschaltung der natürlichen Nachkommen gewährleistet werden. Während Diocletian selbst die östliche Reichshälfte von Serbien bis Syrien regierte, herrschte Maximianus, von ihm als *Augustus* eingesetzt, über den westlichen Teil des Imperiums. Beiden stand ab dem Jahr 293 jeweils ein untergeordneter *Caesar* zur Seite: im Westen Constantius Chlorus, der für Gallien, Germanien und Britannien zuständig war; im Osten Galerius. Im Jahre 305 traten Diocletian und Maximianus als *seniores Augusti* zurück; die beiden bisherigen Caesaren übernahmen nun als *Augusti* die höchste Regierungsgewalt und adoptierten gleichzeitig jeweils einen neuen Caesar als Mitregenten und künftigen Nachfolger. Nach diesem Muster sollte der Regierungswechsel in Zukunft regelmäßig erfolgen, so dass die po-

¹ Ausführlicher Boschung, Dietrich: Die Tetrarchie als Botschaft der Bildmedien. Zur Visualisierung eines Herrschaftssystems. In: Boschung/Eck 2006, 349–380.

² La Tétrarchie (293–312). Histoire et archéologie, AntTard 2–3, 1994–1995.– Ensolì, Serena / La Rocca, Eugenio (Hrsg.): Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskat. Rom 2000.– Kolb 2001.– Mayer, Emmanuel: Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II. Bonn 2002.– Demandt, Alexander (Hrsg.): Diokletian und die Tetrarchie. Aspekte einer Zeitenwende. Berlin 2004.

litische und militärische Stabilität des Reiches auf lange Zeit gesichert schien. Das System war in vielfacher Hinsicht revolutionär, denn es stand gegen das bisherige dynastische Prinzip und gegen die Tradition einer unbeschränkten Herrschaftsdauer. Für den Erfolg war es entscheidend, dass die neue Regelung nicht nur innerhalb des Herrscherkollegiums, sondern auch von der Bevölkerung und insbesondere im Heer akzeptiert wurde.

Die Besonderheiten und Vorzüge der Tetrarchie sind denn auch intensiv und durch verschiedenste Medien propagiert worden.³ Die traditionellen Bildmotive früherer Kaiser erschienen dazu nicht mehr ausreichend, so dass sie durch zusätzliche ikonographische Elemente ergänzt werden mussten. Die neuen und eindringlichen Bildformeln betonten die zentralen Aspekte des Herrschaftssystems: Die Eintracht (*concordia*) und Ähnlichkeit (*similitudo*) der Herrscher ebenso wie ihre religiöse Überhöhung und die hierarchische Abstufung innerhalb des Kaiserkollegiums.

DIE TREUE DER SOLDATEN

Den Soldaten kam für das Funktionieren des tetrarchischen Regierungssystems und für das Gelingen der intendierten Nachfolgeregelungen eine Schlüsselrolle zu. Es galt daher, ihre Loyalität nicht nur zu dem lokal zuständigen Regenten, sondern zum ganzen Herrscherkollegium dauernd zu erhalten und zu verstärken. Dazu wurden die Bildnisse aller vier Herrscher in allen Münzstätten geprägt: Die Soldzahlungen wurden im ganzen Reich mit Münzen aller Tetrarchen ausbezahlt.⁴ Ebenso nennen die Bauinschriften der Kastelle das gesamte Kaiserkollegium, so dass alle vier Kaiser in den Lagern präsent waren.⁵

³ Boschung/Eck 2006.

⁴ Weiser, Wolfram: Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation auf Münzen und Medaillons. In: Boschung/Eck 2006, 205–227.– Freilich konnten Donative im Namen eines einzelnen Kaisers ausbezahlt werden: Maresch, Klaus: Die Präsentation der Kaiser in den Papyri der Tetrarchenzeit. In Boschung/Eck 2006 bes. 73–75.

⁵ Vitudurum (Oberwinterthur): CIL XIII 5249.– Dessau, Hermann: Inscriptiones Latinae selectae. Berlin 1892–1916 Nr. 640.– Tasgetium (Stein am Rhein): Lieb, Hans in: Höneisen, Markus: Frühgeschichte der Region Stein am Rhein. Basel 1993. 160–162 Nr. 4.– Palmyra: Reddé, Michel, AntTard 3, 1995, 122 Abb. 50.

Sichtbare Zeichen für die Treue der Soldaten zu Kaiser und Dynastie waren seit der frühen Kaiserzeit die Bildnisse an den Feldzeichen.⁶ Eine Vorstellung von Standarten der tetrarchischen Zeit geben drei Reliefs aus Romuliana, einer der Residenzen des Galerius.⁷ Das erste Feldzeichen⁸ trägt in zwei Medaillons jeweils zwei Büsten (Abb. 158) nebeneinander. Am zweiten *signum* sind drei Medaillons angebracht, die jeweils ein frontal präsentiertes Büstenpaar zeigen (Abb. 159): oben und in der Mitte sind es Paludamentumbüsten, während die Kaiser unten zivile Mäntel tragen. In jedem Medaillon ist die linke Büste etwas größer, stellt also die ranghöhere Person dar. Diese Präsentation bezieht sich auf die Situation nach dem Rücktritt von Diocletian und Maximianus; sie stellt außer den amtierenden Augusti und Caesares auch die zurückgetretenen *seniores Augusti* in Ziviltracht dar. Das dritte Feldzeichen zeigte mindestens zwei Figurenpaare, von denen eines durch Victoria bekrönt wird (Abb. 160a,b).⁹ Das Motiv entspricht einer Statuengruppe aus Porphyry, die ebenfalls in Romuliana stand und nimmt damit ein Motiv der kaiserlichen Selbstdarstellung auf (s. u.). So signalisieren die abgebildeten Feldzeichen den Glauben der Soldaten an die Sieghaftigkeit der Tetrarchen und zugleich ihre Treue zum Herrschaftssystem über den Regierungswechsel hinaus: Auch nach dem Rücktritt von Diocletian und Maximianus und nach der Neuformierung des Kaiserkollegiums in der ›Zweiten Tetrarchie‹ bleiben die Heere unverändert loyal.

Auch die Ausstattung des Militärlagers von Luxor lässt erkennen, wie intensiv das Konzept der Tetrarchie gerade im militärischen Bereich visuell vermittelt worden ist.¹⁰ Ein Monument mit vier statuenbekrönten Säulen markierte eine Straßenkreuzung im Norden des Lagers; es

⁶ Boschung, Dietrich: Römische Glasphalerae mit Porträtbüsten, *Bonner Jahrbücher* 187, 1987, 223–258. – Dahmen, Karsten: Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit. Paderborn 2001, 120–129. – Kavanagh, Eduardo: Estandartes militares en la Roma antigua. Tipos, simbología y función. Madrid 2015, 81–140.

⁷ Srejšović, Dragoslav: The Representations of Tetrarchs in Romuliana, *AntTard* 2, 1994, 143–152. – Laubscher, Hans Peter: Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyry, *JdI* 114, 1999, 247–248 Abb. 26–28. – Kolb 2001, 163–167 M6 mit Abb. 12–14.

⁸ Srejšović a. O. 145.

⁹ Laubscher a. O. 247.

¹⁰ Kalavrezou-Maxeiner, Ioli: The Imperial Chamber at Luxor, *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975, 225–251. – Reddé a. O. 99–100 Abb. 14a. – Deckers, Johannes G.: Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor, *JdI* 100, 1979, 600–652. – Thiel,



158–159 Zwei Pilaster mit der Darstellung von Feldzeichen. Gamzigrad.



160a–b Fragment eines Pilasters mit der Darstellung eines Feldzeichens und Rekonstruktion. Gamzigrad.

wurde nach den erhaltenen Inschriften 300 n. Chr. von Aurelius Reginus, dem *praeses provinciae Thebaidos*, zu Ehren der Tetrarchen errichtet.¹¹ Ein zweites Denkmal dieser Art ließ Aurelius Maximinus, *dux Aegypti et Thebaidos utrarumque Libyarum*, im Jahre 308/9 aufstellen. Seine erhaltenen Inschriften nennen Galerius und Licinius als Augusti, Konstantin und Maximinus Daia als Caesares.¹² Die Zusammensetzung des Kaiserkollegiums entspricht den Beschlüssen der ›Kaiserkonferenz‹ von Carnuntum, mit denen nach den Usurpationen des Konstantin und des Maxentius sowie nach dem Tod des Severus das tetrarchische System

Wolfgang: Die ›Pompeius-Säule‹ in Alexandria und die Vier-Säulen-Monumente in Ägypten. In: Boschung/Eck 2006 bes. 290–292.

¹¹ Deckers a. O. 604–605 Anm. 16 B–D Abb. 1.

¹² Deckers a. O. 604–607 Anm. 16 I–L Abb. 1. 2a.b.



161 Luxor, Militärlager. Wandgemälde in der Apsis des Kaiserkultraums mit Darstellung der Tetrarchen. Rekonstruktion Johannes Deckers.

stabilisiert werden sollte (›Vierte Tetrarchie‹).¹³ Die aufwendige und anspruchsvolle Inszenierung im Militärlager von Luxor ist umso auffälliger, als die in Carnuntum beschlossene Verteilung der Macht in Wirklichkeit nie realisiert worden ist. Dennoch ließ der *dux Aegypti* nach Bekanntwerden der Beschlüsse ein Tetrastylon aufrichten, das in offensichtlicher Anlehnung an das Monument zu Ehren der Ersten Tetrarchie gestaltet wurde. Damit drückte er die Erwartung aus, das neue Kollegium werde in der gleichen Weise zusammenwirken wie Diocletian und seine Mitkaiser zehn Jahre früher. Die Inschriften richteten sich nicht an die lokale Bevölkerung Ägyptens, sondern an die Soldaten, denn sie sind in

13 Zu den Phasen der tetrarchischen Epoche Bleckmann, Bruno: Die diokletianische Tetrarchie. In: DNP 12/1, 2003, 197–200.– Demandt a. O. 64–65.

Latein geschrieben, »zu jener Zeit in Oberägypten wahrscheinlich nur die Sprache des Militärs«.¹⁴

Im Innern des Lagers wurde ein Apsidenraum (›Kaiserkultsaal‹) mit Fresken geschmückt, die nur noch fragmentarisch erhalten sind.¹⁵ In der Apsis gegenüber des Eingangs (*Abb. 161*) zeigen die Malereien vier frontal stehende Männer. Sie tragen purpurfarbene Mäntel; einer hält einen Globus und eine Lanze oder ein Szepter. Ihre Köpfe sind mit einem Nimbus hinterlegt, der die charismatische Ausstrahlung der Figuren bezeichnet.¹⁶ Oben hält der Adler, das Tier Jupiters, einen gemmenbesetzten Kranz. Wieder handelt es sich um die Darstellung der Tetrarchen, mit den beiden Augusti im Zentrum, von denen einer nachträglich ausgekratzt wurde. Unklar bleibt, welche Phase der Tetrarchie gemeint ist, aber auch hier betonte die Darstellung die Concordia der Kaiser und zugleich ihre hierarchische Abstufung.

DAS SELBSTBILD DER TETRARCHEN

Eine wichtige Form der kaiserlichen Selbstdarstellung waren seit Augustus die Herrscherbildnisse.¹⁷ Die Tetrarchen setzten in mancher Weise die Bildniskonzeption ihrer unmittelbaren Vorgänger fort,¹⁸ tragen sie doch wie diese einen Stoppelbart und kurzgeschnittenes Haar (*Abb. 162. 163*). Sie führen damit die Soldatenfrisuren des späteren

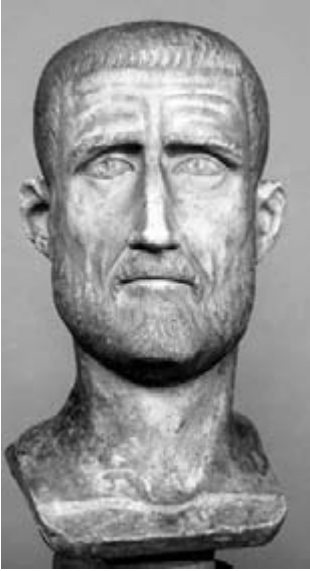
14 Deckers a. O. 604 Anm. 16.

15 Grundlegend dazu Deckers a. O. 608–652.– Ferner La Rocca, Eugenio in: Ensolì/La Rocca a. O. 19 Abb. 15.– Kolb 2001, 175–186 M9 Abb. 16–22.

16 Dazu R.-Alföldi, Maria: Bild und Bildersprache der römischen Kaiser. Mainz 1999, 49.

17 Vgl. S. 269–274.– Zum Porträt der Tetrarchen: Laubscher a. O. (wie Anm. 7) 207–252.– L'Orange, Hans Peter: Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantinssöhnen 284–361 n. Chr. Das römische Herrscherbild III 4. Berlin 1984.– Meischner, Jutta: Bildnisse der Spätantike. Berlin 2001.– Bergmann, Marianne: Bildnisse der Tetrarchenzeit. In: Demandt, Alexander / Engemann, Josef (Hrsg.): Imperator Flavius Constantinus. Konstantin der Große. Ausstellungskat. Trier 2007, 58–70.

18 Fittschen, Klaus in: Fittschen/Zanker 1985, 140, der die Ähnlichkeit zwischen den Münzbildnissen des Probus und des Diocletian betont.– Bergmann, Marianne: Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. In: Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskat. Frankfurt a.M. 1983/84, 49–59.



162 Porträt des Probus, H. 46 cm. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 493.



163 Porphyrbüste eines tetrarchischen Kaisers, H. 57,5 cm. Kairo, Ägyptisches Museum Inv. C. G. 7257.

3. Jahrhunderts weiter und verzichten auf einen programmatischen Rückbezug auf frühere Dynastien. Neu und auffällig ist dagegen die starke Bewegtheit des Gesichts mit der Kombination von forcierter Stirnkontraktion, zusammengezogenen Brauen, weit geöffneten Augen und betonten Nasolabialfalten, die in die Nasenflügel laufen. Es sind traditionelle Formeln für Energie, Anstrengung und Willenskraft; aber sie sind hier gesteigert und so stark betont, wie das zuvor allenfalls im Bildnis des Caracalla¹⁹ geschehen war.

Die Porphyrygruppen in Venedig (*Abb. 164. 165*) und in Rom (*Abb. 166. 167*), bei denen die Kaiser zu Zweiergruppen zusammengefasst sind, gelten in besonderem Maße als Ausdruck der Selbstdarstellung der Tetrarchen.²⁰ Da die Steinbrüche vom Mons Porphyrites in kaiserlichem

19 Fittschen, Klaus in: Fittschen/Zanker 1985, 105–109 Nr. 91–93 Taf. 110–114.

20 Grundlegend Delbrück, Richard: *Antike Porphyrywerke*. Berlin/Leipzig 1932, 84–95.– Zuletzt eingehend Laubscher a.O (wie Anm. 7) 207–252.– R.-Alföldi a. O. 146–149.– La Rocca, Eugenio in: *Ensoli/La Rocca a. O.* 20–21 Abb. 16–18; Faedo, Lucia ebenda 61–65. Abb. 1. 2. 4.– Kolb 2001, 146–153.– Mayer a. O. (wie Anm. 2) 167 Abb. 63.

Besitz waren,²¹ ist anzunehmen, dass sie im Auftrag des Kaiserhofs hergestellt und vertrieben worden sind.²² Freilich bleibt unklar, wer die inhaltlichen und formalen Festlegungen getroffen hat. Nach der spätantiken *Passio Quatuor Coronatorum* soll Diocletian persönlich Aufträge zur Herstellung von Säulen, Statuen und Becken aus Porphyry erteilt und die Ergebnisse selbst in Augenschein genommen haben.²³ Gemeinsam ist den genannten Gruppen der Tetrarchen der Gestus der Umarmung, der Schmuckbesatz des Panzers und die Chlamys. Eine inhaltliche Steigerung zeigen die vatikanischen Figuren, die Lorbeerkränze und Globen tragen und sich damit als Weltenherrscher ausweisen.

Bereits in der Wahl des Material lag ein Hinweis auf die Qualität der Dargestellten, denn es verfügt über charismatische, außeralltägliche Eigenschaften: Porphyry ist selten und kostbar, besonders hart und dauerhaft (S. 63); seine Farbe erinnert an Purpur, der den Herrscher auszeichnete.²⁴ Durch die paarweise Anordnung fällt die Einheitlichkeit von Tracht und Ornat der Tetrarchen besonders auf. Gegenüber früheren Kaiserbildern sind sie in entscheidenden Punkten auffällig verändert. Neuerungen der Kaiserikonographie, die hier zum ersten Mal fassbar werden, sind Soldatenmütze, langärmelige Tunica und reicher Juwelschmuck. Schuhe, Gürtel, Schwertscheide, Schulter und unterer Rand des Panzers sind mit rechteckigen, runden oder ovalen Medaillons besetzt, die aufgesetzte Gemmen, Perlen oder Metallscheiben angeben. Ein ähnlich üppiger Dekor der Kleidung wird für frühere Kaiser zwar in den literarischen Quellen gelegentlich erwähnt,²⁵ bei ihren Statuen findet

21 Peacock, D. P. / Maxfield, Valerie A.: The Roman Imperial Quarries. Survey and Excavation at Mons Porphyrites 1994–1998. 2, The Excavations, London 2007, bes. 414–427. – Klemm, Rosmarie / Klemm, Dietrich D.: Stones and Quarries in Ancient Egypt, London 2008, 269–280. – Del Bufalo, Dario: Red Imperial Porphyry. Power and Religion. Rom 2012.

22 Zur Benennung ausführlich Laubscher a. O. (wie Anm. 7) 207–239. Demnach stellen die Figuren der vatikanischen Säulen die Mitglieder der ersten Tetrarchie dar, die der venezianischen dagegen eines der späteren Herrscherkollegien. – Vgl. Bleckmann a. O. (wie Anm. 13) 198–199.

23 Wattenbach, Wilhelm: *Passio Sanctorum Quatuor Coronatorum*. Wien 1853 bes. 4–11. – Delbrück a. O. (wie Anm. 20) XVIII–XIX. 2–3. 10–11. 172–173.

24 Blum, Hartmut: Purpur als Statussymbol in der griechischen Welt. Bonn 1998, 191–267.

25 Sueton, Gaius 52. – Plinius, *Naturalis historia* 37,17. – Vgl. dazu Boschung 1989, 74–75. SQ 10. 14; S. 77–78. – Winterling, Alois: *Caligula. Eine Biographie*. München 2003, 143–144. – Gemmenbesetzter Gürtel des Dionysos: Cain, Hans-Ulrich

er sich aber nicht. Vielmehr galt dergleichen im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. als Ausdruck von barbarischem Luxus und als Kennzeichen orientalischer Despoten.²⁶ Jetzt unterschied der reiche Edelsteindekor die Tetrarchen in spektakulärer Weise von der traditionellen Tracht der Beamten oder der hohen Offiziere und demonstrierte ihren herausgehobenen Rang.

Je zwei Figuren der Gruppe sind durch Umarmung verbunden; diese Geste rückte jeweils einen der Tetrarchen stärker in den Vordergrund. Sie ist bei früheren Kaiserdarstellungen nicht zu finden, bei denen allein schon die gemeinsame Aufstellung von Statuen *concordia* ausdrückte (S. 273–274). Die wenigen älteren Beispiele stammen vielmehr aus dem privaten Bereich, wo sie die innige Liebe zwischen Verwandten ausdrücken (*Abb. 168*).²⁷ Auf einem nordafrikanischen Mosaik des 3. Jahrhunderts (*Abb. 169; Taf. 6*)²⁸ zeigt das Bildfeld für den Monat Januar zwei Männer, die sich vor einem Tisch mit Neujahrsgeschenken umarmen. Auf Grabreliefs schließen Mütter in dieser Weise ihre Kinder in die Arme und Terrakottastatuetten stellen küssende Paare dar, die sich umfassen (*Abb. 168*). Der bei Statuen ungewohnte Gestus muss – wie der reiche Ornat – als bewusste Neuerung verstanden werden; er betont die enge emotionale Verbundenheit der Herrscher, die über alles Bisherige hinausgeht und intensiver ist als bei allen früheren Kaisern.²⁹ Die Porphyrsulpturen sollten also ein neues Bild der kaiserlichen Herrschaft zeigen, das in vielen Punkten von der älteren Kaiserikonographie abweicht und gerade dadurch programmatisch wirkt. Es unterstreicht mit dem prunkvollen Edelsteindekor die uneinholbare hierarchische Position der Tetrarchen und mit dem Umarmungsgestus ihre unvergleichliche *concordia*; zudem bei der venezianischen Gruppe mit Soldatenmütze und Griff zum Schwert ihre gesteigerte militärische Tüchtigkeit.

(Hrsg.): Dionysos. »Die Locken lang, ein halbes Weib«. Ausstellungskat. München 1997, 28. 137 Taf. 2.

26 Kleiderluxus als Tyrannentopos: Alföldi, Andreas: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich. Darmstadt 1977, 8–25 (= RM 49, 1934, 8–25); 183–184 (= RM 50, 1935, 65–66). – Zur Einführung des spätantiken Kaiserornats: Kolb 2001, 171–175 mit Zusammenstellung und Auswertung der Quellen.

27 Boschung 2006, 358 mit Anm. 33.

28 Parrish, David: Season Mosaics of Roman North Africa. Rom 1984, 156–160 Nr 29 Taf. 42–43.

29 Laubscher a. O. (wie Anm. 7) 213–217.



164–165 Porphyrfiguren der Tetrarchen. H. 1,59 m. Venedig, S. Marco.





166–167 Porphyrfiguren der Tetrarchen, H. 56 cm. Rom, Vatikanische Museen, Bibliothek.

Ein Blick auf die Köpfe der Kaisergruppen aus Porphyr wie auf die Münzbildnisse³⁰ zeigt, dass die bewegte Mimik keine Besonderheit eines einzelnen Kaisers war, sondern vielmehr das gesamte Kaiserkollektiv auszeichnete: die Köpfe sind nur wenig differenziert; Haar, Physiognomie und Mimik unterscheiden sich nur in Nuancen, die vor allem unterschiedliche Altersstufen markieren. Die einzelnen Kaiser sind durch das Porträt nicht mehr eindeutig zu identifizieren, sondern nur noch durch den Zusammenhang. Anders als in der frühen und mittleren Kaiserzeit kam es nicht mehr darauf an, dass ein bestimmter Kaiser im ganzen Reich durch sein individuelles Bildnis als Person erkennbar war; wichtiger war die Ähnlichkeit der vier Bildnisse (*similitudo*).³¹ Diese

30 Instrukтив die Zusammenstellung bei Bergmann, Marianne: Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. Bonn 1977, Münztaf. 4.– Smith, R. R. R.: The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century, *Journal of Roman Studies* 87, 1997, 180.

31 Baratte, François: Observations sur le portrait romain à l' époque tétrarchique, *AntTard* 3, 1995, 65–76.– Als gesichert gelten einzig die Identifizierungen der Bildnisse des Constantius Chlorus in Berlin und Kopenhagen sowie des Maxentius in Dresden und Stockholm.– Zum Bildnis des Licinius I: Smith a. O. 170–202.



168 Terrakotta, H. 11,6 cm. Köln, RGM Inv. 35,135.



169 Mosaik wie Taf. 6; Ausschnitt mit Darstellung des Monats Januar.

Figuren sollten nicht unverwechselbare Individuen verkörpern, sondern die energischen Mitglieder des einträchtigen Herrscherkollegiums.

Aus Romuliana stammen Reste einer überlebensgroßen rundplastischen Kaisergruppe aus Porphyry.³² Der qualitätvolle Kopf trägt einen Kranz mit Gemmenmedaillons und Götterbüsten. Auf der Rückseite ist die Hand einer Victoria zu sehen, die den Kranz hielt. Das Fragment eines zweiten Porphyrkopfs umfasst Hals und Nacken; mitgefunden wurde eine Hand mit Globus. Hans-Peter Laubscher hat aus diesen Fragmenten überzeugend eine rundplastische Statuengruppe erschlossen: Zwei nebeneinander sitzende oder stehende Herrscher, die beide von einer Victoria bekränzt wurden und in der rechten Hand einen Globus hielten. Diese Porphyrygruppe präsentierte die *Concordia Augustorum* in ähnlicher Weise wie ein Aureus des Diocletian (Abb. 170) und wie die Darstellung eines Feldzeichens (Abb. 160a. b).

Auch die Reliefs des Bogenmonuments in Thessaloniki, einer weiteren Residenzstadt des Galerius, müssen dem tetrarchischen Selbst-

32 Laubscher a. O. (wie Anm. 7) 242–250 mit der älteren Lit.– Srejiović a. O. (wie Anm. 7) 146–152.– Kolb 2001, 193–196 M12.– La Rocca a. O. (wie Anm. 15) 21 Abb. 19.



170 Aureus der Münzstätte Kyzikos, um 293 n. Chr. Vorderseite: Bildnis des *Diocletianus Augustus*. Rückseite: Diocletian und Maximianus sitzend und von Victoria bekränzt, mit der Beischrift *concordia Augg(ustorum) nn(ostrorum)*.

bild entsprochen haben.³³ Ihr Thema ist der militärische Erfolg des Galerius über die Sassaniden in den Jahren um 297/8 n. Chr. Einige der Reliefs beziehen sich konkret auf Ereignisse des Feldzugs, z. B. die Gefangennahme des königlichen Harems.³⁴ In anderen Fällen sind die Bilder durch Beischriften genauer bestimmt.³⁵ Auch die Opferszene hat hier eine besondere Ausprägung erhalten (*Abb. 171*).³⁶ Am Altar sind die Schutzgötter der Tetrarchie dargestellt, Jupiter und Hercules. Der opfernde Galerius trägt Panzer und Paludamentum; ihm gegenüber steht in der zivilen Dienstracht Diocletian, der ebenfalls opfert. Umgeben sind die beiden Kaiser von Personifikationen: Hinter dem Altar stehen (Οικουμένη) (Oikumene, »bewohnte Erde«) und Homonoia (»Eintracht«); rechts von Galerius (Ειρήνη) (Eirene, »Frieden«) und anschliessend Andreia (»Tapferkeit«), die den Opferstier herbeiführt. Hinter Diocletian erscheint Aion (»Ewigkeit«) mit dem Zodiacus. Das Opfer ist Ausdruck der Eintracht, die auf dem Relief denn auch personifiziert erscheint. Die anderen Personifikationen zeigen, dass die

33 Grundlegend Laubscher 1975.– Kolb, Frank: Diocletian und die Erste Tetrarchie. Improvisation oder Experiment in der Organisation monarchischer Herrschaft? Berlin, 1987, 159–176.– Mayer a. O. (wie Anm. 2) 47–65.

34 Laubscher 1975, 28–30 Taf. 10, 11,1; 12,2–4.

35 Laubscher 1975, 30–31 Taf. 11,2; vgl. 32 Anm. 155, wonach auch die Schlachtdarstellung A II 5 durch die Benennung eines Flussgottes lokalisiert war.

36 Laubscher 1975, 52–57 Taf. 29,1,2; 40–42.

Kaiser den Frieden herbeigeführt haben, dass dieser Zustand die gesamte bewohnte Erde betrifft und dass er ewig dauern wird.

Wenn die meisten Bilder des Bogens Galerius als siegreichen Feldherrn feiern, so stellt ein ungewöhnliches und oft besprochenes Relief das Wirken des Kaiserkollegiums dar (*Abb. 172 oben*).³⁷ Einträchtig und zugleich in hierarchischer Abstimmung regieren die Tetrarchen die gesamte Erde. Die thronenden Augusti überwachen und leiten die Unternehmungen der Caesaren, die beide jeweils eine kniende Provinz aufrichten. Ihre Sieghaftigkeit ist durch die attributiv zugeordneten Victorien verdeutlicht. Die Dioskuren, Virtus (»Tapferkeit«) und Mars (oder Honos?; »Ehre«) unterstützen die Unternehmungen der Kaiser. Die Götter des Ostens (Isis und Sarapis) und die Götter des Westens (Jupiter und Fortuna) stellen sich den Herrschern zur Seite; auch Meer und Erde sind als Zeugen zugegen. Gaia und die Vier Jahreszeiten verbildlichen die Idee einer zyklischen Erneuerung durch die Tetrarchie, die das römische Reich in regelmäßigen Zyklen verjüngen sollte (S. 152–153). Die seit Jahrhunderten in unterschiedlichen Zusammenhängen benutzte Gruppe der Jahreszeitengenien hat hier eine aktuelle politische Bedeutung erhalten.

Das Bildprogramm des Bogens führt dem Betrachter vor Augen, dass er in einer idealen Welt lebt: die Tetrarchie garantiert mit Hilfe der Götter Stabilität und Siege, die wiederum materiellen Wohlstand bringen. Dieser glückliche Zustand wird ewig andauern, weil er sich – wie die Jahreszeiten – zyklisch erneuert. Diesen Aspekt nimmt ein weiterer Fries auf (*Abb. 172 unten*).³⁸ Er zeigt sieben Niken, jede frontal in einer Nische stehend, die wieder die Sieghaftigkeit der Kaiser verkörpern. Ihre Zahl entspricht den Wochentagen und sie halten zudem die Statuetten der Planetengötter, nach denen die Tage benannt waren. Somit ist jedem Wochentag eine Siegesgöttin zugeordnet: So wie die Tage der Woche zyklisch aufeinander folgen, so sollten sich auch die Erfolge der Tetrarchen regelmäßig wiederholen. Für die Verheißung einer ständigen Erneuerung kaiserlicher Sieghaftigkeit hatten die Ehrenmonumente seit den Jahren um 100 n. Chr. die Verbindung von Jahreszeitengenien und Victorien benutzt (S. 150–152). Für die Tetrarchen schien diese kon-

37 Laubscher 1975, 69–78 Taf. 45,1; 51. 58–60,1.– Kolb 2001, 158–162 M5 mit der älteren Lit.– Raeck, Wulf: *Tu fortiter, ille sapienter*. Augusti und Caesares im Reliefschmuck des Galeriusbogens von Thessaloniki. In: Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Mainz 1989, 453–457.

38 Fries B II 22: Laubscher 1975, 79–80 Taf. 45,1; 58. 60,2.



171 Opferszene mit Galerius und Diocletian, H. 1,18 m. Thessaloniki, Galeriusbogen. Fries B I 17.

ventionelle Formel zu schwach, so dass auch in diesem Punkt ein gesteigertes und präzedenzloses Bildmotiv entwickelt wurde. Diocletian und seine Kollegen verhießen nicht bloß saisonal wiederkehrende militärische Erfolge wie ihre Vorgänger, sondern tägliche Siege.

DAS UNVERSTÄNDNIS DER STADTRÖMISCHEN ELITEN

Im Jahr 303, anlässlich der Feiern für die 20jährige Regierung der Augusti (Vicennalien) und der zehnjährigen Regentschaft der Caesares (Decennalien), wurde in Rom am Forum Romanum das Fünfsäulenmonument errichtet.³⁹ Es ist auf einem Relief des Konstantinsbogens dargestellt (Abb. 33); ein erhaltener Säulensockel trägt die Inschrift *Caesarum decennalia feliciter* (Abb. 173a). Zwei weitere Basen mit den Inschriften *Augustorum vicennalia feliciter* und *Vicennalia Imperatorum* sind durch Berichte des 16. Jahrhunderts bezeugt. Die Vorderseite der erhaltenen Decennalienbasis zeigt Tropaia, Gefangene und in der Mitte zwei Victorien mit einem Schild, auf dem eine der Siegesgöttinnen den Text aufschreibt. Die Rückseite zeigt einen opfernden Togatus, der

39 Kähler, Heinz: Das Fünfsäulenmonument für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum. MAR 3. Berlin 1964.– Mayer a. O. (wie Anm. 2) 176–180.– Bauer, Franz Alto: Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Mainz 1996, 21–24.– Jordan-Ruwe, Martina: Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen. Bonn 1995, 102–110.– Giuliani, Cairol Fulvio / Verduchi, Patrizia: L'area centrale del Foro Romano. Florenz 1987, 155–156. 184–186.



172 Oben: Darstellung des tetrarchischen Kaiserkollektivs, H. 1,18 m.– Unten: Niken/Victorien mit Statuetten der Planetengötter, H. 1,20 m. Thessaloniki, Galeriusbogen. Fries B II 21 und 22.

einer der tetrarchischen Caesares (wohl Galerius) sein muss (Abb. 173b). Ihm assistieren ein Opferdiener, ein Musikant und ein Priester mit der traditionellen Priesterkappe. Das Relief zeigt Galerius so, wie dreihundert Jahre zuvor Augustus und seine Nachfolger gezeigt worden waren: in der augusteischen Toga, *capite velato*, bei einem Opfer nach altrömischem Ritus. Rechts thront Roma, wobei in ihrem geblähten Mantel ein Zodiacus (S. 164–165) und Sol erscheinen, Zeichen der *lux aeterna*. Hinter dem Kaiser, der von Victoria bekränzt wird, steht der Genius des Senats. Diese enge Zuordnung, mit der die Verbundenheit von Herrscher und Senat betont wird, ist seit dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. zu finden.⁴⁰ Auch das tetrarchische Relief suggeriert eine enge Verbindung des dargestellten Kaisers mit der Stadt Rom und mit dem Senat. In Wirklichkeit blieben die Caesaren Constantius Chlorus und Galerius der Hauptstadt während ihrer ganzen Regierungszeit fern, sogar während ihrer

40 Simon, Erika: Die Götter am Trajansbogen zu Benevent, Trierer Winckelmannsprogramm 1, 1979 (1981) 4 Taf. 4,2. – Ryberg, Inez Scott: Panel Reliefs of Marcus Aurelius. New York 1967 Taf. 15. 17. 22.



173a Basis vom tetrarchischen Fünfsäulenmonument, Vorderseite; 303 n. Chr., H. 1,78 m. Rom, Forum Romanum.



173b wie Abb. 173a. Rückseite mit Opfer des Galerius.

Decennalien.⁴¹ Die Reliefs schildern also nicht, wie das Verhältnis der Tetrarchen zum Senat und zur Stadt Rom tatsächlich war, sondern wie es nach Meinung der Stifter hätte sein sollen. Sie demonstrieren das Unverständnis der stadtrömischen Eliten gegenüber der neuen Regierungsform und sind Zeichen für ihre nostalgische Sicht der Verhältnisse. Die Tetrarchen selbst definierten ihre Position ganz anders. Die Lösung der existenziellen Krise des Reiches lag nach Meinung des Diocletian und seiner Kollegen gerade nicht in der Reaktivierung des augusteischen Modells mit Rom als Zentrum der Macht und dem Senat als – wenigstens nominellem – Teilhaber der Herrschaft.

GESCHEITERT?

Trotz intensiver Propagierung mit suggestiven Bildmotiven ist es den Tetrarchen nicht gelungen, das System der abgestimmten und zyklisch erneuerten Machtteilung so wirkungsvoll zu stabilisieren, dass es auch ohne Diocletian hätte funktionieren können. Vielmehr setzte sich rasch wieder das traditionelle dynastische Konzept durch. Zwar wurden gerade in den Militärlagern die Herrscherkollegien der ›Zweiten‹ und der ›Vierten Tetrarchie‹ mit aufwendigen Bildwerken vorgestellt,⁴² doch bewies das Verhalten der Soldaten, dass sie von den Vorzügen einer Nachfolgeregelung nach diokletianischem Muster nicht hatten überzeugt werden können. Noch mehr galt das vielleicht bei anderen Bevölkerungsgruppen, die die neuen Bildformen jedenfalls nicht aufgriffen.⁴³ Schon in der Regierungszeit Diocletians stieß die neue Form des Kaisertums mancherorts auf Unverständnis, vielleicht sogar auf Ablehnung. Anders als unter Augustus, als in ähnlicher Weise eine neue Regierungsform legitimiert werden musste, lässt sich im privaten Bereich keine Resonanz der kaiserlichen Selbstdarstellung finden. Und in den Denkmälern, die der Senat in Rom anlässlich der Thronjubiläen des Diocletian und seiner

41 Bauer, Franz Alto: Stadt ohne Kaiser. Rom im Zeitalter der Dyarchie und Tetrarchie (285–306 n. Chr.). In: Fuhrer, Therese (Hrsg.): Rom und Mailand in der Spätantike. Repräsentationen städtischer Räume in Literatur, Architektur und Kunst. TOPOI 4. Berlin 2012, 3–85.

42 S. 302–306 zu den Reliefs aus Romuliana und zu den Monumenten in Luxor.

43 Sporn, Katja: Kaiserliche Selbstdarstellung ohne Resonanz? Zur Rezeption tetrarchischer Bildsprache in der zeitgenössischen Privatkunst. In: Boschung/Eck 2006, 381–399

Kollegen errichten ließ, artikuliert sich gerade jenes traditionelle Verständnis des Kaisertums, das durch die Tetrarchie hätte überwunden werden sollen. Die Usurpation des Maxentius und seine Aktivierung der alten Reichsvorstellungen legten die Schwachstellen des diokletianischen Konzepts vollends bloß.⁴⁴

Auf der anderen Seite ist unbestritten, dass gerade der konsequente Einsatz einer Vielzahl antiker Medien zur Idealisierung der Tetrarchie und die Entwicklung neuer Bildformen die Vorstellungen über jene Zeit entscheidend geprägt haben: Das Vierkaiserrelief des Galeriusbogens oder die Porphyrguppen von S. Marco haben wohl mehr als die spärlichen literarischen Quellen dazu beigetragen, dass die Zeit des Diocletian als unverwechselbare Epoche wahrgenommen wird.

⁴⁴ Leppin, Helmut / Ziemssen, Hauke: Maxentius. Der letzte Kaiser in Rom. Mainz 2007. – Ziemssen, Hauke: Roma Auctrix Augusti. Die Veränderungen des römischen Stadtbilds unter Kaiser Maxentius (306–312 n. Chr.). In: Burkhardt, Nadin / Stichel, Rudolf H. W.: Die antike Stadt im Umbruch. Wiesbaden 2010, 16–27.

4. FASZINATION DES STRANDGUTS

4.1 ANTIKE RELIKTE IN NEUER DEUTUNG

FRAGMENTIERUNG UND PERSISTENZ. ANTIKE STATUEN IM MITTELALTER¹

Statuen, Monumente und weitere Artefakte konnten bereits im Verlauf der Antike zu Zeugnissen weit zurückreichender Traditionen werden (S. 241–251). Einem noch größeren Bedeutungswandel unterlagen Relikte, die über das Ende der Antike hinaus erhalten und sichtbar blieben. In den meisten Fällen hatten sie ihren ursprünglichen Aufstellungskontext verloren und erschienen als Strandgut einer untergegangenen Epoche, selbst wenn sie ihre Form ganz oder teilweise bewahrt hatten. Als Konkretisierung von Wissen, Vorstellungen oder sozialen Konstellationen ihrer Zeit geschaffen, büßten sie nach dem Verlust des ursprünglichen diskursiven Rahmens ihre Bedeutung ein.² Manche antiken Relikte wurden im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit zu vielbestaunten Sehenswürdigkeiten, die durch ihre ungewohnte Erscheinung irritierten und nach einer Deutung verlangten. Vorgefundene Artefakte wurden vielfach zu Zeugen für historische Berichte, die sie durch ihre Präsenz bestätigten, verdeutlichten, manchmal überhaupt erst anregten.

Instruktiv dafür ist der Bericht, den der englische Magister Gregorius um 1200 über seinen Rombesuch verfasste und in dem er die auffälligen antiken Überreste beschreibt.³ Zwei Perspektiven bestimmen seine

¹ Zum Folgenden Boschung, Dietrich: Fragmentierung und Persistenz. Antike Statuen im Mittelalter. In: Boschung/Wittekind 2008, 319–348.

² Dazu Jäger 2014, 198–203.– Vgl. S. 424–427 zur Mars Ultor-Statue in den Kapitولينischen Museen.

³ Der Text im Folgenden zitiert nach Huygens 1970.

Sicht auf die römischen Altertümer. Die erste ist christlich geprägt und wird offensichtlich, wenn die antike Statue eines Flussgottes als »Salomon« gedeutet, also mit einer Figur des Alten Testaments identifiziert wird.⁴ Statuentrümmern und Mauerreste werden in dem biblisch konditionierten Erwartungshorizont zu Zeugnissen der christlichen Heilsgeschichte. So fand Gregorius in den Ruinen Roms jenen Ort, an dem das dämonische Wunderwerk der *salvacio civium* mit seinen beweglichen Statuen einstürzte, als Christus geboren wurde.⁵ Zerbrochene Götterstatuen bewiesen vielfach, dass die Macht der heidnischen Idole durch das Christentum für immer überwunden ist.⁶ Gelegentlich wird die einstige Bedeutung der Statuen für die heidnische Götzenverehrung genauer benannt. So stamme der Torso einer bewaffneten Pallas, den Gregorius im »Tempel der Pallas« fand, von einer Kultstatue, vor der die Christen einst zum Götzenkult gezwungen wurden. Weil der Heilige Hippolytus zusammen mit seiner Familie die Anbetung verweigerte, sei er zur Strafe von Pferden zerrissen worden.⁷ Dieses eine Statuenfragment erhielt gegenüber den zahlreichen anderen Trümmern eine besondere Bedeutung, weil es die Legende vom Tod des Märtyrers Hippolytus beglaubigte, wie sie bereits im 4. Jahrhundert n. Chr. von Prudentius berichtet wird.⁸ Die Überwindung des Heidentums sah Magister Gregorius durch einen kolossalen Bronzekopf (Abb. 32) bestätigt, über den er Erstaunliches erfahren hatte.⁹ Die vergoldete Statue, zu der der Kopf einst gehörte, musste früher von jedem Besucher der Stadt kniefällig verehrt werden. Endlich zerstörte Papst Gregor das Götzenbild, von dem eine

4 Magister Gregorius § 13 Z. 298–303. Dazu Wiegartz 2004,– 81–86.– Die Statuen bei Klementa, Sylvia: Gelagerte Flußgötter. Köln 1993, 16–17 Nr. A8 Taf. 3,5; 4,7; 5,9–10; 138 Nr. U2 Taf. 3,6; 4,8; 6,12.

5 Magister Gregorius § 8 Z. 214–249. Vgl. Gramaccini 1996, 161–163.

6 Die meisten Marmorstatuen soll Papst Gregor umgestürzt haben; Magister Gregorius §12 Z. 277–278.

7 Magister Gregorius § 16 Z. 327–331. Vgl. dazu Wiegartz 2004, 237–238.

8 Prudentius, Liber Peristephanon XI.

9 Magister Gregorius § 6 Z. 164–207.– Wiegartz 2004, bes. 13–14. 61–70. 110. 154–158.– Zur Statue Ensoli, Serena: I colossi di bronzi a Roma in età tardoantica: dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino. A proposito dei tre frammenti bronzei dei Musei Capitolini. In: Ensoli, Serena / La Rocca, Eugenio (Hrsg.): Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskat. Rom. Rom 2000, 71–90 Abb. 14–20. 27. 28; 555–556 Nr. 209a–c (Konstantin).– Fittschen/Zanker 1985, 152–155 Nr. 123 Taf. 153–154.– Lega, Claudia: Il Colosso di Nerone, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 93 (1989/90), 339–378.

Hand und der Kopf auf zwei Säulen vor dem Lateranspalast aufgestellt wurden.¹⁰ Die christliche Weltsicht des Autors wird auch deutlich, wenn er die traditionelle Gründungssage Roms als Märchen ablehnt: Den Kirchenvätern Augustinus und Lactantius folgend behauptet er, die *Lupa* der Gründungsgeschichte sei nicht eine Wölfin, sondern eine schöne und verführerische Dirne gewesen.¹¹

Eine zweite Perspektive ergibt sich durch die Lektüre antiker und nachantiker Autoren. So deutet Gregorius die Haltung einer Venusstatue mit Hilfe eines Ovidzitats,¹² die Statue einer Sau mit einem Vergilvers.¹³ Wenn er den Marmor einiger Statuen als *parisch* bezeichnet, so dürfte diese Kenntnis letztlich auf die *Naturalis historia* des Plinius zurückgehen.¹⁴ Besonders stark aber prägte eine Beda Venerabilis zugeschriebene Schrift über die Sieben Weltwunder¹⁵ seine Erwartungen. Mit ihrer Hilfe deutet er den Kopf der oben erwähnten kolossalen Bronzestatue; zudem fügt er ganze Passagen über die Weltwunder in seinen Bericht ein und beschreibt auf diese Weise Denkmäler, die in Rom nie zu sehen waren. Für manche der römischen Altertümer gab es konkurrierende Deutungen, wie Gregorius selbst angibt. So kennt er zu der Reiterstatue beim Lateran (*Abb. 174*) vier verschiedene Deutungen: Als König Theoderich; als Kaiser Konstantin oder als Marcus bzw. Quintus Quirinus.¹⁶ Wie sehr die Interpretation einzelner Denkmäler durch die Erwartung der Betrachter bestimmt war, zeigt ein Blick auf die Beschreibung der Bronzen beim Lateranspalast durch Benjamin ben Jonah, einen jüdischen Reisenden aus Tudela, der fast gleichzeitig mit

10 Magister Gregorius § 6 Z. 187–192.

11 Magister Gregorius § 32 Z. 581–585. Vgl. Augustinus, *De civitate Dei* XVIII 21; vgl. auch Lactantius, *Divinae institutiones* I 20,1.

12 Magister Gregorius § 12 Z. 281–293. Der Vers nach Ovid, *Ars amatoria* I 247–248. Dazu Wiegartz a. O. 33–34.– Vgl. S. 90–93.

13 § 31 Z. 569–578 nach Vergil, *Aeneis* III 390–392 und VIII 43–45.

14 Magister Gregorius § 12 Z. 286 zur Venusstatue; § 31 Z. 576 zur Statue einer Sau mit 30 Ferkeln. Kenntnisse über parischen Marmor waren vielleicht über die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla (*Etymologiae* XVI 5,8) vermittelt.– Vgl. S. 61–62.

15 *De septem miraculis mundi*; abgedruckt bei Huygens 1970, 41–42.– DNO Nr. 1003.

16 Magister Gregorius § 4–5 Z. 56–163. Zur Statue: Zanker/Fittschen 1985, 72–74 Nr. 67 Taf. 76–77.– Melucco Vaccaro, Alessandra u. a. (Hrsg.): *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*. Milano 1989.– Accardo, Giorgio u. a.: *Marc Aurel. Der Reiter auf dem Kapitol*. München 1999. Zur Rezeption im Mittelalter etwa Gramaccini 1996, 145–158; Wiegartz 2004, 109–121.



174 Reiterstatue des Marc Aurel, H. 4,24 m. Rom, Kapitolinische Museen.



175 Bronzestatuetten des Dornausziehers, H. 73 cm. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 1186.

Gregorius in Rom weilte. Er bezeichnet den Reiter als König Konstantin, den Gründer von Konstantinopel; den Kolossalkopf als Samson; und den Dornauszieher – den Gregorius Priapos nennt – als Absalom, den Sohn Davids. Während die erste Benennung konventionell ist und von vielen Zeitgenossen geteilt wurde, sind die beiden anderen ungewöhnlich. Offensichtlich war der Reisende überzeugt, Darstellungen von Personen des Alten Testaments zu finden. Wenn er im Dornauszieher (*Abb. 175*) Absalom erkennt, so gewiss wegen der langen schönen Haare, die in der biblischen Erzählung eine wichtige Rolle spielen.¹⁷ Die Deutung des Bronzekopfs als Samson geht von der Angabe der Pupillen durch eine Vertiefung aus, die als Blendung verstanden wurde.¹⁸ Dazu passte das weit überlebensgroße Format, als Ausdruck für die Riesenkräfte des Helden. Erst in der diskursiven Rahmung durch die biblischen Texte erhielten isolierte ikonographische Einzelheiten eine distinktive Bedeutung, die ihnen bei ihrer Entstehung nicht zgedacht war.

INVENTION DES AUTHENTISCHEN

Die Vorstellung von der römischen Vergangenheit beruhte in der frühen Neuzeit primär auf den literarischen Nachrichten. Die antiken Texte, von denen viele seit dem späteren 15. Jahrhundert im Druck erschienen, boten ein kohärentes Narrativ und eine geschichtsphilosophische Interpretation. Davon ausgehend ließen sich auch die oft verstümmelten und disparat überlieferten antiken Monumente historisch deuten. Manche dieser Interpretationen und Benennungen blieben umstritten, ephemere oder lokal begrenzt, so dass sie wenig Wirkung entwickeln konnten. Umstritten war etwa die Interpretation des ›Arrotino‹ in der Sammlung Medici (*Abb. 176*) als Darstellung des Wahrsagers Attus Navius, der auf Geheiß des Königs Tarquinius Priscus mit dem Messer einen Schleifstein durchschnitt (Livius 1,36,4–5). Nicht jedem leuchtete die Deutung ein, zumal die bei Livius genannte Statue am Comitium in Rom den Augur mit verhülltem Haupt zeigte; und so heisst die Statue denn bei anderen Autoren *Manlius Capitoli propugnator*. Bereits 1669 hatte Leonardo Agostoni erkannt, dass es sich nicht um eine Figur

¹⁷ Borchardt, Paul: The Sculpture in Front of the Lateran as Described by Benjamin of Tudela and Magister Gregorius, *Journal of Roman Studies* 26, 1936, 68–70.– Wiegartz a. O. 154–158.

¹⁸ Borchardt a. O. 69.



176 ›Arrotino‹, einst als Augur Attus Navius oder als *Manlius Capitolini propugnator* gedeutet, H. 1,05 m. Florenz, Galleria degli Uffizi
Inv. 230.



177 Torso einer Männerstatue, mit einem Dolch als ›Brutus‹ ergänzt, H. 1,66 m. Newby Hall.

der römischen Geschichte handelte, sondern um den Skythen, der die Schindung des Marsyas vorbereitet.¹⁹ Nur von regionaler Bedeutung für die Prägung des Geschichtsbilds war zum Beispiel die Benennung einer Statue in Newby Hall (*Abb. 177*), die im 18. Jahrhundert als Abbildung des Caesarmörders Brutus galt, der gerade mit gezücktem Dolch zur Tat schreitet.²⁰ Zwar erfolgten Ergänzung und Benennung in Rom – wohl angeregt durch die Nachricht über die Brutusstatue auf dem Kapitol bei Plutarch (Plutarch, Brutus 1). Die Statue gelangte jedoch unmittelbar

19 Haskell, Francis / Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven / London 1981, 154–157.

20 Linfert, Andreas: Statue eines Mannes mit Porträtkopf (›Brutus‹). In: Boschung, Dietrich / von Hesberg, Henner: *Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in den anderen Sammlungen in Yorkshire*. MAR 35. Wiesbaden 2007, 56–57 N14 Taf. 26–27.



178a-b ›Vitellius Grimaldi‹, H. 48 cm. Venedig, Archäologisches Museum Inv. 20.



179 Dupondius des Kaisers Vitellius.

danach in eine englische Sammlung, wo sie schwer zugänglich war und lange unpubliziert blieb. Dazu kam, dass die Deutung als Brutus schon bald auf entschiedenen Widerspruch stieß.

Andere Benennungen waren erfolgreicher und prägten das Geschichtsbild über Jahrhunderte hinweg. Das gilt für einen bekannten Bildnistypus, der seit dem frühen 16. Jahrhundert unbestritten als Darstellung des römischen Kaisers Aulus Vitellius galt. Das berühmteste Exemplar ist eine Büste in Venedig (*Abb. 178*) aus der Sammlung des Domenico Grimaldi (›Vitellius Grimaldi‹).²¹ Schon Johann Jacob Bernoulli hatte bezweifelt, dass die zahlreichen weiteren Repliken antike Arbeiten sind (Bernoulli 1891, 12–20); neuere Untersuchungen haben gezeigt, dass

²¹ Traversari, Gustavo: Museo archeologico di Venezia. I ritratti. Rom 1968. 63–64 Nr. 43 Abb. 44a–c.

nur die Büste in Venedig aus der Antike stammt. Dabei handelt es sich auch nicht um das Bildnis des Kaisers Vitellius, sondern um ein Privatporträt hadrianischer Zeit.²² Wir wissen nicht, wer die Benennung als Vitellius zuerst aussprach; möglicherweise geschah dies unmittelbar nach der Entdeckung der Skulptur zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Rom.²³ Aber die Gründe für die Benennung lassen sich erahnen. Zum einen entsprechen die fleischigen Gesichtszüge, das kurz geschnittene Haar und die Kopfwendung durchaus den durch Umschrift gesicherten Münzbildnissen (Abb. 179). Freilich ist die Stirn der Büste steiler und höher, die Begrenzung der Haare zur Stirn verläuft anders. Im Unterschied zu den Münzbildnissen sind die Schläfenhaare etwas gelockt, das Doppelkinn ist schwerer und reicht bis zum Halsansatz herab; zudem fehlen die diagonalen Faltenzüge der Wangen. Ebenso wichtig war, dass die Büste den Erwartungen entsprechen konnte, die Suetons Beschreibung hervorrief: (Vitellius) »war sehr hoch aufgeschossen; er hatte ein rotes Gesicht, meistens vom übermäßigen Weingenuss, einen fetten Bauch; ein Bein lahmte etwas ...«.²⁴

Wie suggestiv diese Nachricht war, zeigt eine Bronzestatuetten im Kunsthistorischen Museum in Wien aus dem 16. Jahrhundert, in der sich die literarisch vermittelte Vorstellung materialisiert (Taf. 8).²⁵ Der Kopf ist der Büste in Venedig nachgebildet. Anders als das Vorbild und wie bei den Münzbildnissen ist er mit einem Lorbeerkranz verbunden, der die kaiserliche Würde des Mannes symbolisiert. Der dicke Bauch und die fleischigen Oberarme, Brüste und Schenkel greifen Suetons Beschreibung des »*venter obesus*« auf. Die Statuette wirkt antik, v. a. allem wegen des Kopftypus, der Bekrönung und der Nacktheit. Aber sie steht in krassem Gegensatz zu authentischen römischen Kaiserstatuen. Denn diese bilden niemals somatische Besonderheiten ab; vielmehr sind die Körper der statuarischen Kaiserbilder streng standardisiert. Sie geben keine Auskunft über die tatsächliche Größe, Stärke, Dicke des Leibes

22 Fittschen, Klaus: Die Bildnisgalerie in Schloss Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts. Göttingen 2006, 186–234.

23 Fittschen a. O. 190–191.

24 Sueton, Vitellius 17,2: »*erat enim in eo enormis proceritas, facies rubida plerumque ex vinulentia, venter obesus, alterum femur subdebile ...*« (Übersetzung H. Martinet).

25 Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. 5528. 17,3 cm: Fittschen a. O. 227–228 F4.– Leithe-Jasper, Manfred: Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna. Washington 1986, 143–145 Nr. 32 mit Abb.

oder über seine biographisch bedingten Deformationen, sondern sind stereotype Manifestationen von Werten wie *Auctoritas*, *Dignitas*, *Virtus* oder *Pietas*.²⁶ Nur durch den Verstoß gegen die Konventionen der antiken Porträtplastik konnte der neuzeitliche Künstler hier ein Bild entwerfen, das der Beschreibung des antiken Literaten Sueton entsprach.

Die hohe Zahl neuzeitlicher Bildnisse dieses historisch wenig bedeutenden Herrschers erklärt sich durch seine Zugehörigkeit zu den ›Zwölf Kaisern‹, denen der römische Biograph Sueton eindringliche Charakterstudien gewidmet hatte.²⁷ Vitellius erscheint dort als eine faszinierende Figur und als moralisches Exemplum. Er ist das Muster eines unfähigen, feigen, und durch fehlende Triebkontrolle korrumpierten Machthabers. In den neuzeitlichen Kaisergalerien bildete er das Gegenbild zu dem kühnen und genialen Julius Caesar, zu dem besonnenen Augustus oder zu dem sparsamen, bedächtigen Vespasian.

Die Benennung der Büste Grimani als Vitellius war zunächst ein isoliertes Ereignis, die Leistung eines einzelnen Gelehrten in Rom. Aber sie war für die frühe Neuzeit so einleuchtend, dass die Büste 400 Jahre lang unwidersprochen und ohne Alternative als authentische Wiedergabe des Kaisers galt. Wer eine Darstellung des unglückseligen, zugleich faszinierenden Herrschers benötigte, orientierte sich am Modell des ›Vitellius Grimani‹: Das hadrianische Männerbildnis prägte in ganz Europa die einheitliche und stabile Vorstellung vom Charakter dieses Usurpators. Dabei ging für manche Skulpturen das Wissen verloren, dass es sich um neuzeitliche Kopien handelt, etwa nach einem Besitzerwechsel. So entstanden scheinbar antike Exemplare, die als Garanten für die Authentizität der Darstellung zu bürgen schienen.

Wenn auch der Vergleich der Münzbildnisse mit Skulpturen im Falle des Vitellius in die Irre geführt hatte, so boten sie in der Regel doch einen zuverlässigen Ausgangspunkt für Benennungen. Die Bestimmung durch den Vergleich mit den Profilansichten der Münzen war weit verbreitet; das zeigt etwa das Werk des Engländers Henry Peacham.²⁸ Er empfiehlt diese Methode für alle Skulpturen, die keine signifikanten Attribute zeigen. Aber dabei fehlt eine Anleitung, worauf bei dem Vergleich

26 Zanker, Paul: *Prinzipat und Herrscherbild*, Gymnasium 86, 1979, 353–368.

27 Zusammenfassend und mit weiterer Literatur Fittschen, Klaus: *Die zwölf suetonischen Kaiser in den Büstengalerien der Renaissance und des Barock*. In: *Boschung/Vorster* 2014, 201–222.

28 Peacham, Henry: *The Complete Gentleman*. London 1634, 109.

im Einzelnen zu achten sei. So wurden denn oft allgemeine Ähnlichkeiten für spezifisch gehalten – wie dies im Falle des Vitellius Grimani offensichtlich geschehen ist.

Ein antiker Einsatzkopf in Venedig ist bereits im späten 16. Jahrhundert als Bildnis des Kaisers Caligula bestimmt worden (*Abb. 180*),²⁹ zweifellos aufgrund eines Vergleichs mit Münzbildern. Die Benennung ist nie bestritten, vielmehr durch die archäologische Forschung bestätigt worden. Es handelt sich sicher um eine antike Darstellung des Herrschers; zudem um eine überlebensgroße und vorzüglich erhaltene Skulptur. Caligula war für die frühe Neuzeit ebenso interessant wie Vitellius, und zwar aus den gleichen Gründen: auch Caligula gehört zu den zwölf suetonischen Kaisern und auch er galt als Exemplum für einen moralisch verkommenen und schmachvoll gescheiterten Regenten. Aber trotz der öffentlichen Aufstellung im Statuario Pubblico ist dieses Caligulabildnis so gut wie gar nicht rezipiert worden. Obwohl die Benennung stets feststand, und die dargestellte Person großes Interesse fand, gibt es keine neuzeitlichen Kopien. Als Vorbild für viele moderne Köpfe und Büsten des Caligula diente vielmehr eine Skulptur in den Kapitolinischen Museen (*Abb. 181*), obwohl sie den Münzbildern nur vage entspricht.³⁰ Der Grund für die fehlende Beachtung des venezianischen Caligula ist evident: Er entsprach in keiner Weise der Beschreibung, die Sueton von ihm gibt: »Augen und Schläfen lagen tief in einer Höhlung; er hatte eine weite und finstere Stirn, kaum Haare, gar keine in der Gegend des Scheitels, am restlichen Körper war er stark behaart ... Sein Gesicht war von Natur aus schon abstoßend und häßlich; diese Wirkung suchte er absichtlich noch zu betonen, indem er es vor dem Spiegel gänzlich zu einer Schreckensmiene entstellte.«³¹ Auch Seneca beschreibt für Caligula das finstere Aussehen der greisenhaften Stirn und die darunter verborgene Augen; einen kahlen Schädel mit wenigen Haarflecken und einen mit Borsten besetzten Hals.³² Der Kopf in Venedig passt nicht zu diesen Beschreibungen: die Gesichtszüge sind jugendlich und ruhig; das Haar

²⁹ Boschung 1989, 108 Kat. 4 Taf. 4.

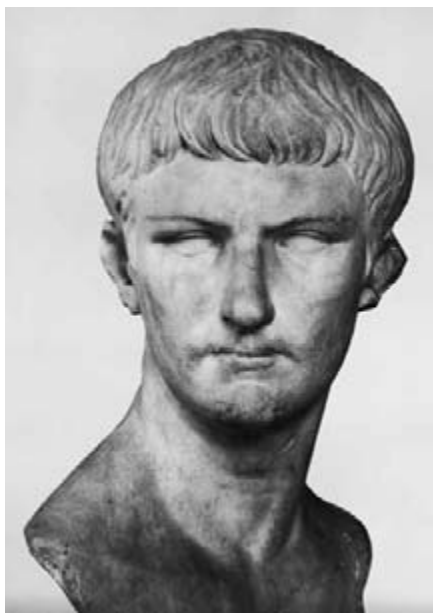
³⁰ Boschung a. O. 28–30.

³¹ Sueton, Caligula 50,1: *»oculis et temporibus concavis, fronte lata et torva, capillo raro et circa verticem nullo, hirsutus cetera ... vultum vero natura horridum ac taetrum etiam ex industria efferabat componens ad speculum in omnem terrorem ac formidinem«* (Übersetzung Hans Martinet).

³² Seneca, De constantia sapientis 18,1: *»tanta oculorum sub sub fronte anili latentium torvitas, tanta capitis destituti et emendicaticiis capillis aspersi deformitas«*.



180 Kopf des Kaisers Caligula, H. 48 cm. Venedig, Archäologisches Museum Inv. 142.



181 Augusteische Männerbüste; einst als Caligula benannt, H. 45 cm. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 422.

ist voll und gleichmäßig. Neuzeitliche Betrachter haben ihn als »vornehm und freundlich« beschrieben.³³ Die kapitolinische Büste dagegen erschien als authentisches Zeugnis für den problematischen Charakter des Kaisers, glaubte man doch hier den »düsteren, unheimlichen Blick« (Bernoulli 1886, 316) zu finden, den Sueton und Seneca beschreiben.

Aber nicht nur die römischen Kaiser sollten in den neuzeitlichen Porträtreihen gegenwärtig sein, sondern auch die führenden Gestalten der römischen Republik. Auch sie standen für exemplarische Tugenden, noch häufiger für außerordentliche militärische Erfolge, für politisches Gelingen oder dramatisches Scheitern. Eine Schwierigkeit bestand darin, dass es von den weitaus meisten keine Münzbildnisse gab, und dies gilt gerade für die faszinierenden Gestalten der frühen und mittleren Republik: für die Horatier und Scipionen; für Cincinnatus, Furius Camillus, Fabius Maximus Cunctator, Cato Censorius; aber auch für die Gracchen und Marius. So blieb das Zeugnis der literarischen Quellen,

33 Vgl. etwa Mariani, Lucio in: *American Journal of Archaeology* 1, 1897, 267.

die freilich wenig ergiebig sind. Wenn etwa Plutarch überliefert, dass M. Porcius Cato grüne Augen und rote Haare hatte (Plutarch, Cato maior 1), so hilft das für die Identifizierung seiner Bildnisse nicht weiter. Das gilt etwa auch für die Nachricht bei Cassius Dio, Cicero habe seine hässlichen Beine mit einer lang herabfallenden Toga verdeckt (Cassius Dio 46,18). Diese Schwierigkeiten verhinderten aber nicht, dass es ganze Galerien mit Bildnissen von Helden der römischen Republik gab. George Vertue beschreibt 1734 im Park von Easton Neston die Panzerstatuen der beiden Scipionen, ferner die Togastatuen des Q. Fabius Maximus und des C. Marius sowie des M. Tullius Cicero mit einer Buchrolle in der linken Hand. Die Namen der Statuen, die heute in Oxford aufbewahrt werden, sind längst aufgegeben und wirken heute willkürlich gewählt.³⁴ Dennoch lassen sich Kriterien der Identifizierung erkennen. So wurden Togastatuen als Konsuln oder zumindest als Senatoren verstanden, obwohl in Wirklichkeit jeder, der das römische Bürgerrecht besaß, so auftreten konnte.³⁵ Manche Auffälligkeiten fasste man als individuell und signifikant auf, obwohl sie es nicht sind. So galten Köpfe mit einer Warze auf der Wange als Bildnisse des M. Tullius Cicero, dessen Beinamen von dem Wort *cicer* (»Kichererbse«) abgeleitet ist (Bernoulli 1882, 134); bereits 1634 belehrte Henry Peacham seine Leser über diese Benennungshilfe.³⁶ Tatsächlich zeigt denn auch die Statue, die in Easton Neston »Cicero« hieß (Abb. 182), eine Warze unter dem rechten Auge.³⁷ Aber der Kopf ist neuzeitlich ergänzt: Entweder ist die Benennung erst durch die Ergänzung willkürlich festgelegt worden; oder aber die Statue galt schon vorher als Cicero und sollte durch die Wahl des Kopftyps passend und stimmig vervollständigt werden. Tatsächlich ist die Toga der Statue stoffreicher als üblich. Ein gelehrter Betrachter des frühen 17. Jahrhunderts

34 Vertue, George: A Description of Easton-Neston in Northamptonshire, the Seat of the Right Honourable the Earl of Pomfret, with an Account of the curious antique Statues, Bustos, Urns etc. In: Fairfax, Brian: A Catalogue of the Curious Collection of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham. London 1758, 54–58.

35 Goette, Hans Rupprecht: Studien zu römischen Togadarstellungen. Mainz 1990, 2–6. – Kockel, Valentin: Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis der spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Mainz 1993, 15–24.

36 Peacham a. O. 109. – Vgl. S. 379 mit Anm. 3.

37 Vickers, Michael: The Arundel and Pomfret Marbles in Oxford. Ashmolean Handbooks. Oxford 2006, 14–15 (Abb. seitenverkehrt). – Goette a. O. 135 Bb94.

könnte diesen Umstand mit der Nachricht bei Cassius Dio (46,18) kombiniert und daraus die Deutung als Cicero vorgeschlagen haben, die dann bei der Ergänzung des Kopfes berücksichtigt worden wäre.

In Wirklichkeit hatte bereits Ciceros Großvater das gleiche Cognomen getragen; es war nicht der berühmte Konsul, der durch eine erbsengroße Warze aufgefallen war, sondern einer seiner Vorfahren. Hingegen überliefert Plutarch für den römischen Feldherrn Q. Fabius Maximus Cunctator, dass er tatsächlich eine Warze hatte, die ihm den Beinamen *Verrucosus*, »der Warzige«, eintrug (Plutarch, Fabius Maximus 1,3). Ein römischer Marmorkopf aus der Sammlung des Nicolaas Rockox (*Abb. 183*) galt dort als Q. Fabius Maximus und der Grund dafür kann nur die Warze auf der linken Wange gewesen sein.³⁸ Das Bildnis hat seine Form erst durch eine Umarbeitung im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert erhalten; ursprünglich gehörte es zu einem Grabrelief aus der Zeit der späten Republik oder der frühen Kaiserzeit. Diese zeigen, frontal zum Betrachter ausgerichtet und inschriftlich benannt, Porträtköpfe von Männern und Frauen aller Altersstufen.³⁹ Sie sind oft ehemalige Sklaven, die den neuen Status als Freigelassene in solchen Bildern demonstrierten. Die Bildhauer der Neuzeit haben Reliefbildnisse dieser Gattung häufig zu rundplastischen Köpfen umgearbeitet.⁴⁰ Dabei gingen der ursprüngliche Kontext und die Inschrift verloren, was neue – und weitaus prominentere – Benennungen ermöglichte. So wurde im 17. Jahrhundert aus einem ehemaligen Sklaven durch Umarbeitung und Umbenennung ein Bildnis des großen Feldherrn, der in den Kriegen gegen Hannibal Rom aus größter Gefahr gerettet hatte. Der Kopf hätte ebenso gut Cicero heißen können und es ist unklar, warum man sich hier für den Cunctator entschied.

Für die Gelehrten des 17. und 18. Jahrhundert war die Warze ein Erkennungszeichen für Cicero und Fabius Maximus; ein Bildnis des Scipio Africanus erkannten sie an der Narbe auf dem kahlen Schädel. Auch hier gibt es ein prominentes Stück, das stets besondere Beachtung gefunden hat, nämlich ein Kopf aus grünem Basalt im Palazzo

38 Stockholm, Nationalmuseum Inv.-Nr. Sk 75.– Boschung, Dietrich: Die Antikensammlung des Nicolaas Rockox. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 56, 2005, 17 Abb. 8; 26–27.

39 Zur Gattung Kockel a. O.

40 Kockel a. O. 105–107 C4–7 Taf. 19b–d. 20; 117–118 E 9–10 Taf. 29c–e. 30a–b; 124 F8 Taf. 36c–d; 154 I13 Taf. 67d–e; 185 L14 Taf. 97b. 99b; 193–195 L23–26. L27 Taf. 108–109. 110c–d; 203 M8 Taf. 120c–d; O22 Taf. 131a–b.



182 Römische Togastatue, neuzeitlich als Cicero ergänzt, H. 2,17 m. Oxford, Ashmolean Museum. Nach R. Chandler, *Marmora Oxoniensia* 1763 Taf. 21.

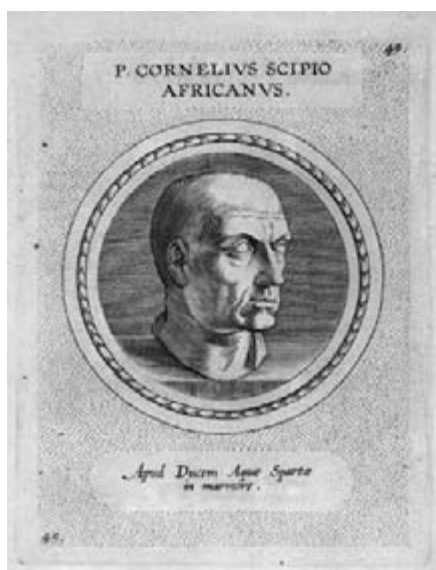


183 Männerkopf, wegen der Warze neuzeitlich als Fabius Maximus benannt, H. 37 cm. Stockholm, Nationalmuseum Sk 75.

Rospigliosi (*Abb. 184*), der seit dem späten 16. Jahrhundert bekannt ist.⁴¹ Die Benennung wurde ausführlich von dem großen Archäologen Ennio Quirino Visconti verteidigt.⁴² Als wichtigstes Argument diente eine Büste in den Kapitolinischen Museen mit der Inschrift *P(ublius) Cor(nelius) Scipio Afr(icanus)* (*Abb. 185*). Für Visconti war damit die Bedeutung als authentisches Bildnis des Scipio erwiesen. Seither ist klar geworden, dass auch diese Büste neuzeitlich aus einem Grabreliefs umgearbeitet worden ist und dass die Inschrift nicht antik sein kann; der Name ist vielmehr – wie bereits Bernoulli erkannt hatte – erst im 17. Jahrhundert auf die Tabula geschrieben worden, die ebenfalls ein Ergebnis der nachantiken

⁴¹ Fittschen a. O. (wie Anm. 22) 100–135.

⁴² Visconti, Ennio Quirino: *Iconographie romaine* I. Paris 1817, 28–38.



184 Männerporträt aus Basalt, neuzeitlich als Scipio benannt. Faber, Johannes: *Illustrium imagines* 1606 Taf. 49.



185 Büste, neuzeitlich als Scipio benannt, H. 78 cm. Rom, Kapitolinische Museen Nr. 562.



186 »Pompeius«; ergänzter Kopf der Kolossalstatue Taf. 9.



187 Postumes Münzporträt des Cn. Pompeius Magnus.

Eingriffe ist. Mit der Beschriftung sollte offensichtlich die damals schon bestehende Benennung fixiert werden.⁴³

Ein zweites Argument war die angebliche Herkunft des ›Scipio Rospigliosi‹ aus Liternum in Kampanien. Dort hatte Scipio Africanus die letzten Lebensjahre verbracht und dort wurde er bestattet. Am Grab stand seine Statue, wie Livius (38,56) berichtet. Die früheste Erwähnung äußerte sich freilich unbestimmt: Johannes Faber nennt zwar 1606 die Provenienz aus Liternum, distanziert sich aber gleichzeitig davon:⁴⁴ »Ich möchte nicht wagen zu behaupten, dass das Bildnis zu jener Statue (in Liternum) gehört, aber auch nicht zu der anderen bei der Porta Capena, die Livius ebenfalls erwähnt«. Der Kopf stellte nach Faber nicht Scipio dar, weil er aus Liternum stammt; vielmehr könnte er aus Liternum stammen, weil er Scipio darstellt. Die Deutung als Scipio-Porträt steht für Faber bereits fest, während die Provenienz vom Grab des Scipio als eine Möglichkeit erwogen wird; spätere Autoren wie E. Q. Visconti halten sie dann mit Bezug auf Faber bereits für bewiesen. Dazu kam als weiteres Argument eine auffällige Narbe auf dem Schädel. Servius berichtet, der junge Scipio habe in der Schlacht am Ticinum 27 Wunden erhalten (Servius zu Vergil, Aeneis 10, 800). Visconti bezieht, wie andere vor ihm, die Narbe des Kopfs auf diese Nachricht. Es war wohl diese Kombination, die ursprünglich den Anlass für die Benennung als Scipio gegeben hatte. Sie setzte sich durch, obwohl sie im Widerspruch zu anderen Nachrichten stand: Livius schreibt nämlich, Scipio habe langes Haar getragen (Livius 38, 35). Dazu kommt, dass nicht nur Scipio, sondern etwa auch M. Porcius Cato zahlreiche ruhmvolle Narben an seinem Leib trug (Plutarch, Cato maior 1).

Die Benennung als Scipio kam also durch die Heranziehung eines literarischen Textes bei gleichzeitiger Ausblendung anderer historischer Nachrichten zustande. Sie war so einleuchtend, dass sie zu der Vermutung führte, der Kopf könnte vom Grab in Liternum stammen. Die Provenienz galt später als gegeben und als Argument für die Benennung. Diese Gewissheit manifestierte sich in der neuzeitlichen Beschriftung

43 Bernoulli 1882, 49–51.– Fittschen, Klaus / Zanker, Paul / Cain, Petra: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts. Berlin/New York 2010, 91–92 Nr. 85 Taf. 102–103.

44 Faber, Johannes: *Illustrium imagines*. Antwerpen 1606, 29: »*Non tamen confirmare ausim, quod haec ipsa effigies in statua illa fuerit; sicut nec in illa altera, cuius idem Livius meminit*«. Vgl. dazu Bernoulli 1882, 49.

der Büste im Kapitol, die Visconti wiederum als Beweis für die Scipio-Benennung ansah. So festigte sich, über mindestens 200 Jahre hinweg, eine von Anfang an problematische Deutung. Auch nach dem ›Scipio Rospigliosi‹ sind moderne Kopien hergestellt worden; aber anders als bei den Vitellius-Büsten gibt es auch antike Exemplare von Kahlköpfen mit Narben, die den Namen Scipio erhielten.⁴⁵ In Wirklichkeit handelt es sich dabei um Isis-Priester, die sich durch den rasierten Schädel und eine auffällige Narbe auszeichnen.

Für manche Figuren der römischen Geschichte prägte eine prominente Statue die Vorstellung der Neuzeit. So galt ein überlebensgroßes Standbild im Palazzo Spada (*Taf. 9*), um die Mitte des 16. Jahrhunderts gefunden, als Monument des Cn. Pompeius Magnus. Sie zeigt einen unbärtigen Mann mit aufgewühltem Haar, Feldherrenmantel auf der linken Schulter, Schwertband, und einem Globus in der linken Hand. Es galt als sicher, dass die Statue vom Pompeius-Theater stamme und dass sie jenes Standbild des Pompeius sei, vor dem Caesar 44 v. Chr. an den Iden des März ermordet worden war.⁴⁶ Flaminio Vacca wusste zu berichten, die Skulptur sei intakt zutage gekommen, doch seien Körper und Kopf zunächst getrennt, dank der Fürsorge des Papstes aber wieder vereint worden. Diese Statue prägte über drei Jahrhunderte hinweg die Vorstellung von dem großen Feldherrn und Gegenspieler Caesars. Entsprechend häufig sind neuzeitliche Kopien des Kopftyps: allein im Münchner Antiquarium gibt es drei Beispiele.⁴⁷ Auch in diesem Fall legte Johann Jacob Bernoulli die schwache Basis der Identifizierung bloss: Der Fundort der Statue liegt etwa 300 Meter von Pompeius-Theater entfernt (Bernoulli 1882, 112–119). Inzwischen ist erwiesen, dass der Kopf eine Ergänzung des 16. Jahrhunderts ist, vielleicht von der Hand jenes Flaminio Vacca, der die Authentizität behauptet hatte. Wie wir heute wissen, stellt der Kopftypus den Komödiendichter Menander dar.⁴⁸ Seine Benennung

⁴⁵ Fittschen Klaus: Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach. Berlin 1977, 67–69 Nr. 22 mit Anm. Taf. 24,1–3. – Cain, Petra: Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit. München 1993, 95–98. 125–126 Nr. 7; 160–161 Nr. 40 Taf. 50. 51.

⁴⁶ Sapelli, Marina: Restauro della Statua di ›Pompeo‹, Bollettino di Archeologia 5–6, 1990, 180–185.

⁴⁷ Weski, Ellen / Frosien-Leinz, Heike: Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen. München 1987, 422–424 Kat. 326–328 Taf. 355–357; dazu die antike Replik 199–200 Kat. 77 Taf. 117.

⁴⁸ Fittschen, Klaus: Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen 1. Die Statue des Menander, AM 106, 1991, 243–279.

als Pompeius im 16. Jahrhundert dürfte auf die Ähnlichkeit mit den Münzbildnissen zurückgehen.⁴⁹ Sie zeigen im Profil eine verwandte Art der Haargestaltung, mit bewegten und geschichteten Locken an den Schläfen und heftig aufgewühltem langem Stirnhaar; dazu kommt die gerunzelte Stirn, während aber Wangen und Nase abweichen (*Abb. 186. 187*). Die Benennung des Kopftypus ist also unabhängig von der Statue im Palazzo Spada und wohl schon vor deren Auffindung erfolgt. Es gab eine Reihe von Gründen, den neugefundenen Torso als Pompeius zu deuten: seine Überlebensgröße; der heroische Habitus; vor allem aber der postulierte Fundort. Wenn der Torso als Teil einer Pompeius-Statue identifiziert war, dann lag es nahe, ihn mit einem Kopf zu ergänzen, der – unabhängig davon – als Pompeius-Bildnis galt.

Die angeführten Benennungen folgten unverkennbar einer eigenen Logik. Ausgangspunkt war die Annahme einer einheitlichen Überlieferung von Texten und Monumenten. Stillschweigend wurde vorausgesetzt, dass in Rom gefundene Skulpturen auch Ereignisse der römischen Geschichte darstellen und ebenso, dass rundplastische Bildnisse aus kostbarem Material bedeutende historische Persönlichkeiten zeigen müssten.

Für die Auffindung authentischer Bildnisse gab es drei methodische Ansätze. Der erste bestand im Vergleich mit den inschriftlich festgelegten Münzbildnissen und war vor allem für das Kaiserporträt ergiebig, konnte aber – wie im Falle des Vitellius oder des Pompeius – auch auf Irrwege führen. Der zweite Weg war der Rückgriff auf antike Texte, um Hinweise auf das Aussehen und Auftreten berühmter Persönlichkeiten zu erlangen. Dies geschah stets punktuell und eher beliebig, wie die Beispiele des Scipio und des Cicero gezeigt haben. Aber die Autorität der Texte genügte, um die Benennungen auf Dauer zu etablieren. Als drittes kam die Argumentation mit mutmaßlichen Fundorten hinzu (Pompeius, Scipio). Dies führte in vielen Fällen zu Ergebnissen, die einleuchtend erschienen und die daher für Jahrhunderte Bestand hatten. Waren solche Benennungen einmal akzeptiert, so verfestigten sie historische Vorstellungen über Generationen hinweg.

49 Vollenweider, Marie-Louise: Die Porträtgemmen der römischen Republik. Mainz 1972 II 45–46 Taf. 72–73.– Fittschen, Klaus: Caesar und Augustus. Zur Kaisergalerie im Augsburger Rathaus. In: Cain, Hans-Ulrich / Gabelmann, Hanns / Salzmann, Dieter (Hrsg.): Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Mainz 1989, 507–509.

Wenn die Gewissheit traditioneller Deutungen nach jahrhundertelanger Geltung ins Wanken geriet, so hatte das zwei Gründe. Der erste Grund ist die Entwicklung der Stilkritik, die eine zuverlässige Datierung der Skulpturen erlaubte: Wenn die Büste der Sammlung Grimani aus hadrianischer Zeit stammt, so ist klar, dass sie kein Bildnis des Vitellius sein kann. Die stilistische Datierung ermöglichte nun eine Überprüfung der Plausibilität vieler Benennungsvorschläge und sie führte nicht selten zu einer Widerlegung. Der zweite Faktor war die Entwicklung der Photographie und ihr Einsatz als Mittel der archäologischen Dokumentation. Sie erlaubte einen zuverlässigen Vergleich von Stücken, die weit von einander entfernt aufbewahrt wurden. So wurde deutlich, dass die vielen angeblichen Bildnisse des älteren Scipio zwar alle Kahlkopf und Narbe zeigen, sich im übrigen aber erheblich unterscheiden. Dies weckte denn doch Zweifel, ob sie tatsächlich die gleiche Person darstellen können.

ZEITGENÖSSISCHE ANTIKE

Die Deutung einer spätantiken Silberschale⁵⁰ (*Taf. 10*) als Schild des Scipio durch Jacques Spon von 1673 macht das Verfahren der historischen Interpretation antiker Relikte und seine Prämissen besonders deutlich.⁵¹ Er zeige, so Spon unter Verweis auf Polybius und Livius, »die erinnernswerte Tat des Scipio Africanus, durch die er eine wunderschöne Jungfrau, die bei der Eroberung von Carthago Nova gefangen genommen worden war, dem keltiberischen Häuptling Allucius, mit dem sie verlobt war, unberührt und ohne Lösegeld zurückgab.« (Boschung 2010, 291–302.– *Abb. 188*). In einer späteren Publikation gibt Spon eine ausführlichere Deutung des Bildes: der sitzende junge Mann ist Scipio in seinem prächtigen Audienzsaal. Die Waffen im Vordergrund gehören zur

50 Baratte, François: *Silbergeschirr, Kultur und Luxus in der römischen Gesellschaft*. 15. Trierer Winckelmannsprogramm, Mainz 1997, 15 Taf. 12,1–2.– Aghion, Irène / Esposito, Arianna: *Plat d'argents dits 'bouclier de Scipion' et 'bouclier d'Hannibak'*. In: Schnapp, Alain (Hrsg.): *Histoires d'Archéologie. De l'objet à l'étude*. Paris 2009, 43–49.– Baratte, François: *Silver plate in Late Antiquity*. In: Hunter, Fraser / Painter, Kenneth (Hrsg.): *Late Roman Silver. The Traprain Treasure in Context*. Edinburgh 2013, 57–73 bes. 66. 68 Abb. 6.14.

51 Spon, Jacob: *Recherche des antiquités et des curiosités de la ville de Lyon*. Lyon 1673 Tafel S. 185 (reproduziert bei Aghion / Esposito a. O. 46).– Spon, Jacob: *Recherches curieuses d'antiquités*. Lyon 1683, 1–26.



189a-b Gemme des 16. Jhs. mit *Continentia* des Scipio; 4,8 cm. London, Br. M. Inv. 1890,0901.77 und Abdruck.



190 Reproduktion der Gemme Abb. 189 als antikes Werk bei Montfaucon, s. Anm. 55.

Spon beruft sich für seine Deutung zwar auf antike Quellen, aber noch stärker ist er durch Prämissen und Konventionen seiner Zeit geprägt. Vorausgesetzt wird – als erste unausgesprochene Prämisse –, dass in der mittleren römischen Republik zeitgenössische Ereignisse sogleich zu einem Motiv der Bildkunst geworden wären – was in Wirklichkeit höchst selten geschehen ist. Dagegen war die *Continentia Scipionis* seit dem 16. Jahrhundert ein Thema der neuzeitlichen Kunst.⁵² Angeregt

52 Baskins, Cristelle L.: (In)famous Men: The Continence of Scipio and Formations of Masculinity in Fifteenth-Century Tuscan Domestic Painting. In: *Studies in Iconography* 23, 2002, 109–136. – Lepper-Mainzer, Gaby: *Die Darstellung des Feldherrn Scipio Africanus*. Bochum 1982. – Tresidder, Warren: A Borrowing from the Antique in Giovanni Bellini's *Continenza di Scipione*. In: *Burlington Magazine* 134, 1992, 660–662. – Peacock, John: Looking at Van Dyck's *Scipio* in its Context. In: *Art History* 23, 2000, 263–289.

waren die Darstellungen durch die Behandlung des Vorgangs als Exemplum der *continentia* bei Valerius Maximus. Aus dem Jahre 1640 stammt das Gemälde des Nicolas Poussin (Taf. 11).⁵³ In diesem Gemälde sind die meisten Elemente von Spons späterer Deutung vorweggenommen: Der erhöht vor einer Architektur sitzende Scipio; der jugendliche Allucius mit Fellstiefeln und in ziviler Tracht, aber mit umgehängtem Schwert; die herbeigeführte verschleierte Verlobte; die römischen Soldaten; der Vater der jungen Frau. All diese Einzelheiten hat Poussin in seiner *Continentia Scipionis* schon gemalt, bevor Spon sie 30 Jahre später auf der antiken Silberschale finden konnte. Spon interpretiert das antike Relief also nach den ikonographischen Konventionen der Kunst seiner eigenen Zeit und folgt damit einer zweiten Prämisse, indem er die Gleichsetzung antiker und zeitgenössischer Sehgewohnheiten zugrunde legt. Verstärkt wurde diese Annahme dadurch, dass bei manchen neuzeitlichen Stücken, etwa bei Gemmen,⁵⁴ das Wissen um ihre rezente Entstehung verloren gegangen war und sie als vermeintlich antike Werke die Kontinuität der Motive und Bildschemata seit der Antike zu beglaubigen schienen (Abb. 189a.b. 190).⁵⁵

Eine dritte Prämisse Spons und seiner Zeitgenossen war die Annahme einer einheitlichen Überlieferung von Texten und Monumenten: Die antiken Kunstwerke, so das Axiom, bilden ab, was die antiken Texte überliefern. Es lag daher nahe, von der (vermeintlich) vollständigeren und zusammenhängend überlieferten antiken Literatur auszugehen und die disparat erhaltenen Statuen und Reliefs danach anzuordnen und zu interpretieren. Das Vorgehen ist insofern verständlich, als die antiken Texte durch gedruckte Editionen sehr viel besser erschlossen und zugänglich waren als die antiken Monumente.

Aus heutiger Sicht mag das Ergebnis Spons verfehlt erscheinen; seine Interpretation war aber keineswegs willkürlich. Die Funktion des Gegenstands als Votivschild bestimmte er durch die Analogie mit anti-

⁵³ Vgl. etwa Rosenberg, Pierre / Prat, Louis-Antoine: Nicolas Poussin 1594–1665. Paris 1994, 290–291 Nr. 96.

⁵⁴ Dalton, Ormonde Maddock: Catalogue of the engraved Gems of the Post-Classical Periods in the British Museum. London 1915, 124–125 Nr. 852: Sard mit *Continentia Scipionis*; Beischrift »*Cast(i) cont(inentia) Scipi(onis)*«. Von Giovanni Bernardi di Castelbolognese (1496–1553). Dalton nennt weitere neuzeitliche Gemmen mit Darstellung desselben Themas.

⁵⁵ Montfaucon, Bernard de: *L'Antiquité expliquée*. Suppl. IV. Paris 1724, 46–47 Taf. 24 hält die Gemme für augusteisch.

ken Münzbildern; die Deutung der Darstellung erschloss er aus antiken historischen Texten. Dieses methodische Vorgehen setzte eine hohe Vertrautheit mit Denkmälern und Schriften der Antike voraus; es verlieh Spons Ausführungen denn auch eine hohe Glaubwürdigkeit und etablierte seine Deutung für fast hundert Jahre.

Die *Continentia Scipionis* ist, soviel wir heute wissen, in der antiken Bildkunst nicht dargestellt worden, weder zu Lebzeiten Scipios noch später. Die Künstler der frühen Neuzeit, die das Motiv abbildeten, hatten dafür keine unmittelbare antike Vorlage. Es waren vielmehr die antiken Texte, die Gemmenschneider und Maler seit dem 16. Jahrhundert zu ihren Darstellungen anregten. Die Verwendung antiquarischer Details rückte die Bilder in die Nähe antiker Werke. Damit konkretisierten sie historische Vorstellungen in einer überzeugenden und wirkmächtigen Weise. Dies ermöglichte es Spon und seinen Nachfolgern, in der antiken Silberschale die Darstellung eines antiken Geschehens zu sehen, das in der Antike selbst niemals dargestellt worden ist.

J. J. Winckelmann hat erkannt,⁵⁶ dass die Architekturdarstellung auf eine späte Phase der antiken Kunstgeschichte weist: die auf Säulen aufsetzenden Bögen seien erst »in dem Verfall der Baukunst« denkbar. Später hat A.-L. Millin dafür die Zeit der Severer angegeben.⁵⁷ Damit war die faszinierende Vorstellung, ein von Scipio selbst in Auftrag gegebenes Bild seiner Tugendhaftigkeit überliefert zu haben, endgültig widerlegt.

⁵⁶ Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766, 9–10.

⁵⁷ Millin, Aubin-Louis: Monumens antiques inédits ou nouvellement expliquées I. Paris 1802, 69–96 bes. 95 Taf. X. XI.

4.2 WISSEN ÜBER DIE ANTIKE: ORDNUNG UND DISKURSIVIERUNG

MONTFAUCON, SPENCE, WINCKELMANN. ORDNUNGEN DES ANTIQUARISCHEN WISSENS¹

Die Antiquare der frühen Neuzeit hatten die antiken Relikte als Quelle ihres Wissens erschlossen und dabei seit dem 16. Jahrhundert beeindruckende Ergebnisse erbracht (S. 127–130). So sammelte Cassiano Dal Pozzo (1588–1657) in Rom mehr als 2300 Zeichnungen nach antiken Kunstwerken und schuf damit Vorarbeiten für ein umfangreiches Antikencorpus.² Aber je intensiver die Beschäftigung mit der Antike war, desto unübersichtlicher wurde das Bild, das sie bot. Das führte immer wieder zu Versuchen, die zahlreichen und vielseitigen Einzelergebnisse zusammenzustellen und zugänglich zu machen. In den Jahren um 1700 legten zwei holländische Gelehrte umfassende Materialsammlungen vor: Jacob Gronovius veröffentlichte einen *Thesaurus antiquitatum Graecarum* in zwölf Bänden; Johann Georg Graevius publizierte den ebenfalls zwölfteiligen *Thesaurus antiquitatum Romanarum*; dazu kamen bald zahlreiche Supplemente.³ Es handelte sich um die Bündelung und Neuedition älterer antiquarischer Schriften: über 400 Texte aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind hier nach thematischen Gesichtspunkten geordnet.

¹ Zuerst ausführlicher in: Fischer, Thomas (Hrsg.): Bilder von der Vergangenheit. Zur Geschichte der archäologischen Fächer. ZAKMIRA 2. Wiesbaden 2005, 105–144.

² Claridge, Amanda (Hrsg.): The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo: A Catalogue raisonné. Series A: Antiquities and Architecture. London, seit 1996.– Herklotz, Ingo: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. München 1999.– Solinas, Francesco (Hrsg.): I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano Dal Pozzo 1588–1657. Ausstellungskat. Rom 2000.

³ Gronovius, Jacob: *Thesaurus antiquitatum Graecarum* I–XII. Leiden 1697–1702.– Graevius, Johann Georg: *Thesaurus antiquitatum Romanarum* I–XII. Utrecht 1694–1699.– Polenus, Johannes: *Utriusque thesauri antiquitatum Romanarum Graecarumque nova supplementa* I–V. Venedig 1737.– de Sallengre, Albertus Henricus: *Novus Thesaurus Antiquitatum Romanarum* I–III. Den Haag 1716–1719; Zweitaufgabe 1735.



191a.b Montfaucon, Bernard de: *L'antiquité expliquée et représentée en figures* I, 1719; Titelseite und Beginn des ersten Kapitels.

1719 erschien die *Antiquité expliquée et représentée en figures* des Benediktinermönchs Bernard de Montfaucon (1655–1741)⁴ in fünf Bänden, die zusammen etwa 2050 Seiten und 1120 Tafeln enthalten (Abb. 191); fünf Supplemente folgten. Montfaucon wollte es dem Leser ermöglichen, in kurzer Zeit die gesamte Antike gründlich und ohne Umschweife kennenzulernen.⁵ Dazu beschränkt er sich auf die Mitteilung gesicherter Ergebnisse; Literaturangaben und Anmerkungen fehlen. Der Text ist zweisprachig, französisch und lateinisch; er richtete sich also an die elegante Welt und an die Gelehrten Europas zugleich. Die Anordnung des Werks folgt thematischen Gesichtspunkten und weist die prinzipielle Trennung zwischen *res divinae* und *res humanae* auf, die für die Antiquare seit der Renaissance charakteristisch ist und die letzt-

4 Schnapp 2009, 255–258. – Lang, Jörn: Montfaucon, Bernard de. In: Kuhlmann/Schneider 2012, 843–848 mit der weiteren Literatur.

5 Montfaucon, Bernard de: *L'antiquité expliquée et représentée en figures* I. Paris 1719, Préface I–XIV. – Dazu Herklötz a. O. 302.



192 Montfaucon, Bernard de: *L' antiquité expliquée et représentée en figures* I, 1719, Taf. 55: Statuengruppe der Niobiden.

lich auf den Ur-Antiquar Varro zurückgeht.⁶ Auffällig ist das starke Interesse an den Religionen Ägyptens, des Nahen Ostens, der Kelten und Germanen, denen der zweite Teil des zweiten Bandes gewidmet ist.

Auf die große Zahl der Abbildungen war Montfaucon besonders stolz;⁷ mit der reichen Illustration hat er nebenbei das Projekt des Cassiano Dal Pozzo zur Publikation eines Antikencorpus realisiert.⁸ Die meisten Stiche sind aus älteren Werken übernommen; nur gelegentlich setzen sie unpublizierte Zeichnungen um. Die Genauigkeit der Illustrationen ist höchst unterschiedlich und hängt wiederum stark von den Vorlagen ab. Es ging Montfaucon vor allem um antike Religion und um antike Institutionen, antike Kunstwerke interessierte ihn nur am

6 Wrede, Henning in: Winner, Matthias / Andrae, Bernard / Pietrangeli, Carlo (Hrsg.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer*. Mainz 1998, 84.– Herklotz a. O. 266–274.

7 Montfaucon a. O. I Préface VI–VII. X–XII.

8 Herklotz a. O. 303.



193 Spence, Joseph: *Polymetis*, 1747. Fontispiz mit Porträt des Verfassers.



194 wie Abb. 193; Titelseite der zweiten Auflage von 1755.

Rande. Dem ›Apollo von Belvedere‹ (Abb. 198) – auch damals eine der berühmtesten Statuen überhaupt – widmete er ganze viereinhalb Zeilen.⁹ Symptomatisch ist die Art und Weise, wie er seinen Lesern die Statuengruppe der Niobiden präsentiert (Abb. 192 vgl. Abb. 199): Sie werden nach einem Stich von François Perrier von 1638 gezeigt und beschrieben;¹⁰ dieser hatte die Statuen mit einer Plinius-Stelle verbunden und sie dadurch als Werke des Skopas oder des Praxiteles identifiziert.

Auch der Engländer Joseph Spence (1699–1768; Abb. 193) benutzte und kritisierte Montfaucons Werk: Zwar sei der Fleiss lobenswert, das Werk aber zu weit gefasst und zu unsystematisch.¹¹ Sein Hauptwerk *Polymetis* erschien 1747 (Abb. 194). Es ist als Erzählung in Dialogform angelegt, mit der Spence zugleich belehren und unterhalten will; die pedantische Gelehrsamkeit der Antiquare mag er seinem Publikum nicht

⁹ Montfaucon a. O. I 101 zu Taf. 49,2.

¹⁰ Montfaucon a. O. I 107 zu Taf. 55.

¹¹ Spence, Joseph: *Polymetis: or, An Enquiry concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, And the Remains of the Antient Artists. Being An Attempt to illustrate them mutually from one another.* London 1747, 4.

zumuten.¹² Ihm geht es – anders als Montfaucon – um den unmittelbaren Zusammenhang von Dichtung und Bildender Kunst. Sein Buch sei zwar nicht so umfangreich wie die Thesauri von Graevius, Gronovius und Montfaucon, aber vielleicht sogar nützlicher – so hofft Spence am Ende seines Vorworts. Die gewählte Form des Dialogs erinnert an antike philosophische Texte, an die Dialoge Platons oder Ciceros; und wie bei Cicero ist auch hier der Schauplatz eine Villa. Unmittelbarer Vorgänger war Joseph Addison, der einen Dialog über antike Münzen und ihren Nutzen für das Verständnis antiker Literatur¹³ verfasst hatte; auf ihn bezieht sich Spence ausdrücklich.

Die zahlreichen Skulpturen, die der fiktive Gastgeber Polymetis seinen Freunden vorführt, stehen in antikisierenden Bauten seines Parks. Sie sind keine antiken Originale: Vielmehr handelt es sich, wie der Sammler seinen Besuchern erklärt, um moderne Arbeiten, teils Kopien nach den berühmten Meisterwerken in Rom und Florenz, teils den Darstellungen auf Münzen und Reliefs nachempfundene Figuren. Dennoch behandelt er Statuen wie die ›Venus Medici‹¹⁴ oder den ›Apollo von Belvedere‹¹⁵ ausführlich. Der Apollo wird als eine der vornehmsten Statuen vorgestellt, seine große Schönheit gelobt, seine Kleidung beschrieben. Die Niobiden bespricht Spence – wie schon Montfaucon – ebenfalls nach dem Stich bei Perrier, aber er entschuldigt sich dafür; er habe keine andere Abbildung zur Hand. Apollon und Diana seien von Perrier hinzugefügt. Spence versucht sich – anders als Montfaucon – an einer eigenen Deutung mancher Figuren und kritisiert die Aufstellung der Gruppe im Garten der Villa Medici.¹⁶

Spence schrieb für die politische und kulturelle Elite Englands. Viele seiner vornehmen Leser hatten die Statuen, von denen hier die Rede ist, auf Reisen selbst eingehend besichtigt.¹⁷ Manche von ihnen besaßen selbst antike oder antikisierende Figuren. Auch die von Spence geschilderte Gesprächssituation war seinem Publikum vertraut: Die

12 Spence a. O. IV.

13 Addison, Joseph: *Upon the Usefulness of Ancient Medals especially in Relation to the Latin and Greek Poets*. Glasgow 1726; vgl. Spence a. O. III.– Stark 1880, 169–170.– Berns, Christof: Addison, Joseph. In: Kuhlmann/Schneider 2012, 3–4.

14 Spence a. O. 65–68 Taf. 5.– Hier S. 101–108.

15 Spence a. O. 83–84. 87–88 Taf. 11.

16 Spence a. O. 96–99.

17 Wilton, Andrew / Bignamini, Ilaria (Hrsg.): *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Ausstellungskat. London 1996.

ausgedehnten Parkanlagen englischer Landsitze des 18. Jahrhunderts enthalten oft antikisierende Bauten, die als Aufstellungsräume genutzt werden konnten und nicht wenige davon heissen ›Pantheon‹ und haben die Form einer Rotunde; auch Bauten nach dem Vorbild des achteckigen ›Turms der Winde‹ in Athen sind nicht selten.¹⁸

Die Betonung des Dialogs bei Spence erinnert daran, dass antiquarisches Wissen im 18. Jahrhundert nicht nur durch gelehrte Schriften zusammengestellt und verbreitet worden ist. Themen der antiken Literatur und der antiken Geschichte sind auch ein beliebtes Motiv der Künste und des Handwerks der Neuzeit; sie finden sich in Gemälden und Skulpturen ebenso wie in Theaterstücken und Opern,¹⁹ in der Wandmalerei, in Porzellan, künstlichen Ruinen, Daktyliotheken oder Korkmodellen.²⁰ Alle diese Darstellungen veranschaulichten Wissen über die Antike, gaben ihm eine prägnante Form und hielten es auf diese Weise präsent. Sie regten zum Gespräch darüber an, so dass sie Kenntnisse über antike Mythologie und Geschichte aktivierten und vermittelten. Der Austausch darüber ermöglichte es, Bildung und Belesenheit zu demonstrieren, damit auch einen sozialen Status zu etablieren oder zu festigen. Dabei wurden Zitate antiker Dichter ebenso aufgerufen wie die Schriften der neuzeitlichen Antiquare, wenn ein eigenes Urteil argumentativ begründet und gegen andere behauptet werden sollte.

Die gleiche Vermittlungsstrategie nutzte Giovanni Battista Piranesi in den Legenden seiner *Vedute di Roma*.²¹ Er richtete sich an ein ähnliches Publikum wie Spence, nämlich an eine Gruppe von Kennern, die über Wissen zu Geschichte und Literatur der Antike verfügten und die antike Stätten bereist hatten oder sie zumindest aus zweiter Hand kannten. Die erläuternden Texte können eine eingehende Beschäftigung mit den dargestellten Bauten demonstrieren oder Gelehrsamkeit unter

18 Raeder, Joachim: The Experience of the Past. Zur Vergegenwärtigung der Antike im englischen Landsitz des 18. Jhs. als historischem Erfahrungsraum. In: Boschung, Dietrich / von Hesberg, Henner (Hrsg.): Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert. MAR 27. Mainz 2000, 99–109.

19 Vgl. etwa Steinbeck, Wolfram: »In armonia favellare«. Antikenrezeption und Oper um 1600. In: Boschung, Dietrich / Kleinschmidt, Erich (Hrsg.): Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung. Würzburg 2010, 197–206.

20 Vgl. die Beiträge von Valentin Kockel, Anne-Marie Leander Touati, Dagmar Grassinger, Daniel Graepler, Jörn Lang und Xenia Ressos in: Boschung 2015a.

21 Boschung, Dietrich: Piranesis *Vedute di Roma* als Teil des antiquarischen Diskurses. In: Jachmann u. a. 2013, 17–29.



195 G. B. Piranesi, Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli, 1762.

Beweis stellen. Oft legen sie sich nicht auf eine einzige Deutung fest, sondern bieten konkurrierende Erklärungsversuche. Dies kann durch widersprüchliche Erläuterungen zum gleichen Bau auf unterschiedlichen Blättern geschehen, aber auch innerhalb einer einzigen Legende. So bezeichnete der zentral gesetzte Titel eines Blattes (*Abb. 195*)²² den dargestellten Bau als »tempio della Sibilla«, relativiert diese Angabe im links anschließenden Text aber durch die Erläuterung »volgarmente così si chiama«. Daran schließt sich die Nennung alternativer Deutungen als Tempel des Hercules oder des Tiburnus an, wobei die zweite Möglichkeit durch die Zitierung des neuzeitlichen Gelehrten Cluverius²³ und des

22 (Mitte) »Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli / (links) Volgarmente così si chiama. Alcuni han pensato, che fosse d'Ercole; ma il Cluverio nel lib. 3 de Ital. antiqu. / suppone che fosse di Tiburno per quelle parole di Stazio nel lib. 1. delle Selveilla recubat Tiburnus / in umbra, illic fulphureos cupit Albula mergere crines. Sul fregio di esso leggesi questa / tronca iscrizioneF. L.GELLIO.L.F Abbiamo due Luci Gelli figliuoli di Lucio, / (rechts) Consoli l'uno l'anno di Roma DCXXCI, l'altro l'anno DCCXVII, l'uno / di essi forse fece o ristaurò questo tempio. 2 Altro tempio antico, oggi di / S. Georgio. Anche questo, per que' versi di Stazio potrebbe dirsi della Dea / Albunea.....illa Tiburnus in umbra, illic Albula.«

23 Cluverius, Philippus: Italia antiqua. Leiden 1624, 962–964.

antiken Dichters Statius (*Silvae* I, III 74–75) untermauert wird. Für die Datierung zieht Piranesi die Inschrift auf dem Architrav heran, die er auf einen Konsul namens L. Gellius, Sohn eines Lucius, bezieht. Da für die Jahre 72 v. Chr. (*ab urbe condita* 681) bzw 36 v. Chr. (*ab urbe condita* 717) jeweils ein Konsul dieses Namens nachweisbar ist, soll der Tempel in einem dieser beiden Jahre erbaut oder restauriert worden sein. Dabei ist die Bauinschrift auf dieser Vedute gar nicht sichtbar, sondern nur auf einer anderen Ansicht des gleichen Baues, so dass der Betrachter auf den Vergleich der Blätter verwiesen wird. Die Legende endet mit dem Hinweis, auch der neben dem Rundtempel liegende antike Bau könnte das Heiligtum der »Dea Albunea«, also der Sibylle, sein. Wenn sich Piranesi hier auf wissenschaftliche, literarische und epigraphische Autoritäten bezieht, so eröffnet er durch die Nennung von Alternativen einen Gesprächsraum, der dem Betrachter der Vedute die Möglichkeit zur Demonstration seines Scharfsinns bietet.

Piranesis Legenden geben in solchen Fällen also keine eindeutige Belehrung, sondern vielmehr Anregungen für Diskussionen über Architektur, Religion und Geschichte Roms, in denen die Betrachter ihre Reiseerfahrungen und ihr antiquarisches Wissen aufrufen, vergleichen und ergänzen können. Die Beschäftigung mit der Antike als diskursive soziale Praxis, wie Spence und Piranesi sie demonstrieren, ist auch in der oft jahrhundertelangen Diskussion über prominente Statuen wie die »Venus Medici« offensichtlich.²⁴

Der Erfolg war auch für Spence groß: sein Buch wurde mehrfach neu ediert und in Deutschland in einem Auszug verbreitet, der ebenfalls mehrere Auflagen erlebte.²⁵ Aber auch für ihn gab es Kritik, am heftigsten in Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, die 1766 erschien und sich ausführlich mit Spence auseinandersetzt: Dessen Bemühen, Skulptur und Dichtung unmittelbar zu verknüpfen, sei überzogen, ja geradezu geschmacklos.²⁶

24 Boschung, Dietrich: Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici. In: Schade, Kathrin / Rößler, Detlef / Schäfer, Alfred (Hrsg.): Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike. Paderborn 2007, 165–175.

25 Stark a. O. 170.

26 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin 1766 (Studienausgabe hrsg. von Friederich Vollhardt, Stuttgart 2012) 63–69 Kap. VII–X (das Zitat S. 64).



196 Angelika Kauffmann, Porträt des Johann Joachim Winckelmann, 1764. Zürich, Kunsthaus.



197 Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst der Altertums, 1764, Titelseite.

Für Johann Joachim Winckelmann (1717–1786)²⁷ stand die bildende Kunst der Antike im Mittelpunkt und dabei besonders die Kunst der Griechen (Abb. 196). Der erste Teil seines Hauptwerks *Geschichte der Kunst des Altertums*²⁸ (Abb. 197) bespricht die Kunst der Ägypter; der Phönizier und der Perser, der Etrusker und der benachbarten Völker; der Griechen und zuletzt die der Römer. Besonders umfangreich ist das Kapitel über die griechische Kunst. Ihr gilt auch der zweite, historische Teil. Er soll »die Geschichte der Kunst ... den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben« beschreiben. Ähnliches hatte vor ihm schon Franciscus Iunius unternommen, der versuchte, »... *picturae initium, progressum, consummationem exsequi*«, »den Anfang,

27 Ein knappe Darstellung geben z. B.: Winckelmann-Museum Stendal. Ausstellung zur Biographie J. J. Winckelmanns. Mainz 1996.– Kunze, Max: Winckelmann, Johann Joachim. In: Kuhlmann/Schneider 2012, 1321–1326 mit der weiteren Literatur.

28 Winckelmann 1764 und 1776.– Zur Editions-geschichte: Borbein, Adolf Heinrich u. a. (Hrsg.): J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums. Mainz 2002, VII–XI.

den Fortschritt und die Vollendung der Malerei darzustellen.«²⁹ Überhaupt hat vieles, was bei Winckelmann neu und originell anmutet, seine Wurzeln im 17. Jahrhundert. Aber dazu kam Winckelmanns Insistieren auf eigener Anschauung, die wie eine Übertragung des philosophischen und naturwissenschaftlichen Empirismus auf das Studium der Kunst und der Schönheit anmutet.³⁰

Nach der festen Überzeugung Winckelmanns hatten die Griechen den Höhepunkt der Kunst erreicht; späteren Generationen bleibe nur noch der Weg, ihnen zu folgen und durch Nachahmung groß zu werden. Diese Vorstellung war nicht neu, aber Winckelmann unternahm es, eine wissenschaftliche Begründung dafür zu geben, dass die antiken Griechen besonders schön gewesen seien und einen besonders ausgeprägten Schönheitssinn entwickelt hätten. Das überaus günstige Klima,³¹ die Freiheitsliebe der Griechen und die Besonderheiten ihrer Institutionen führten geradezu gesetzmäßig zur Entstehung einer perfekten Kunst; deren »höchster Endzweck« und »Mittelpunkt« sei die Schönheit. Diese ist zugleich »eines von den großen Geheimnissen der Natur«, deren Wirkung zwar zu sehen ist, deren Wesen sich aber schwer fassen läßt.³² Sie wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen. Künstler können sie in Proportionen und Formen ausdrücken, und den griechischen Künstlern ist dies besonders gut gelungen. Für Winckelmann waren Statuen wie der ›Apollo vom Belvedere‹ (*Abb. 198*), Laokoon und die Niobiden (*Abb. 199*) Verkörperungen dieser überirdischen idealen Schönheit.

Winckelmanns Stärke waren seine Belesenheit und seine immense Denkmälerkenntnis. Sein Buch weist über 1450 Anmerkungen auf, von denen manche zu kleinen Abhandlungen angewachsen sind. So zitiert er Spence in seinem Literaturverzeichnis und geht mehrfach auf ihn ein, etwa um zu zeigen, dass er sich durch die Ergänzungen der Statuen

29 Iunius, Franciscus: *De pictura veterum libri tres*. Amsterdam 1637, 3.– Kunze, Max: Franciscus Junius bei Winckelmann. In: Schade/Rößler/Schäfer a. O. 145–150.

30 Winckelmanns Affinität zur Naturgeschichte: Lepenies, Wolf: Johann Joachim Winckelmann. Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert. In: Gaechtgens, Thomas W. (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*. Hamburg 1986, 221–237.

31 Klimatheorie: Lepenies a. O. 229–231.

32 Winckelmann 1764, 142.



198 Apollo vom Belvedere, H. 2,24 m. Rom, Musei Vaticani Inv. 1015.

in deren Bedeutung hat täuschen lassen (Winckelmann 1764, XIX. 90), dass er den ›Apollo vom Belvedere‹ falsch interpretiert (394) oder eine Buchmalerei falsch datiert hat (422). Montfaucon wird – nicht zuletzt wegen seiner Abbildungen – 16mal zitiert, meistens aber zugleich heftig gescholten.

Montfaucon und Spence waren, wie die Antiquare vor ihnen, in erster Linie philologisch interessiert. Für sie spielten die konkreten Formen der Kunstwerke keine Rolle; eine Kopie oder ein Stich genügten zu ihrer Beurteilung und zu ihrer Deutung. Auch Winckelmann war philologisch geschult, aber zudem eng mit Künstlern befreundet. Kunstwerke sah er deshalb so, wie Maler und Bildhauer sie schon seit jeher gesehen hatten: mit einem besonderen Interesse an den konkreten Formen und mit großer Aufmerksamkeit für Fragen der Herstellungstechnik. In Rom hat sich Winckelmann intensiv und ausdauernd um eine unmittelbare Anschauung der antiken Denkmäler bemüht.³³ Immer wieder betont er die Rolle der eigenen Betrachtung und weist darauf hin, dass Zeichnungen und Stiche täuschen können. Aber auch für die Deutung der Kunstwerke hat er einen neuen Weg gefunden: Der Schlüssel zu ihrem Verständnis lag nicht in der römischen Geschichte, sondern vielmehr im griechischen Mythos. So fiel es ihm nicht schwer, nebenbei die richtige und bis heute gültige Interpretation für den sogenannten Schild des Scipio zu finden (S. 340–344 *Taf. 10*): Die Silberplatte zeigt die Rückführung der Briseis zu Achill, von der in Homers *Ilias* (XIX 242–276) die Rede ist.

Wenn Winckelmann ein Lehrbuch hatte schreiben wollen, so ist ihm gerade dies gründlich misslungen. Viele seiner Angaben waren schon bald veraltet und manches erwies sich ohnehin als falsch. Gerade die Antikenforscher, wie Christian Gottlob Heyne, waren kritisch: der ganze historische Teil sei voller Fehler.³⁴ Tatsächlich lag die Bedeutung Winckelmanns auf anderen Gebieten. Für die Beschäftigung mit der Antike richtungsweisend waren sein kritisches wissenschaftliches Vorgehen und seine historische Auffassung der Kunst, die Skulpturen und Gemälde im

33 Winckelmann, Johann Joachim: *Ville e palazzi di Roma*. Text und Kommentar, bearbeitet von Sascha Kansteiner, Brigitte Kuhn-Forte und Max Kunze. Mainz 2003. – Schröter, Elisabeth: Winckelmanns Projekt einer Beschreibung der Altertümer in den Villen und Palästen Roms. In: Gaetgens a. O. 55–119.

34 Heyne, Christian Gottlob: *Über die Künstlerepochen bey Plinius*. In: *Sammlung antiquarischer Aufsätze I*. Leipzig 1778, 165–166: »Daß es der winckelmannischen Geschichte der Kunst des Alterthums, so ein klassisches Buch sie sonst ist, an historischer Richtigkeit fehlet, bemerkte man freylich in der ersten berauschenden Bewunderung nicht ...« (166): »Im winckelmannischen Werke ist, wegen der unzähligen Unrichtigkeiten in großen und kleinen Sachen nicht nur der ganze historische Teil so gut als unbrauchbar; sondern auch in dem Übrigen läßt sich auf seine Kunstbestimmungen, Feststellungen von Stilen, Epochen und Perioden, und die denselben zufolge gefaßten Urtheile über alte Kunstwerke und ihre Meister, ohne vorgängige genaue Prüfung seiner Behauptung, wenig rechnen.«



199 Niobe und ihre jüngste Tochter, H. 2,28 m. Florenz, Galleria degli Uffizi
Inv. 294.

Zusammenhang mit geschichtlichen Konstellationen und mit den Institutionen Griechenlands und Roms sah. Seine Betonung der eigenen Anschauung brachte eine Aufwertung der Monumente als kulturhistorische Quellen; seine Hermeneutik machte den Weg frei für eine neue Interpretation vieler Denkmäler.

Jeder der drei vorgestellten Antikenforscher des 18. Jahrhunderts vertritt einen speziellen Zugang zur Antike. Die Unterschiede treten besonders deutlich hervor durch den Vergleich der Behandlung derselben Denkmäler, etwa des ›Apollo vom Belvedere‹ und der Niobiden. Montfaucons *Antiquité expliquée* ist zwar 1719 erschienen, aber in Vielem noch dem früheren Jahrhundert verhaftet, geprägt durch die Sehweisen des Barock und die Systeme der Antiquare. Sein Verdienst ist es, die antiquarischen Forschungen des 17. Jahrhunderts kondensiert und an das 18. und 19. Jahrhundert weitergegeben zu haben. Spence ist eine Generation jünger als Montfaucon, dessen Werk er benutzt und kritisiert. Die Antiquare mit ihren vielbändigen und gewichtigen Thesauri sind für ihn altmodisch, zu anstrengend, verworren und langweilig. Den Unterschied zu früheren Generationen sieht er selbst, wenn er schreibt, anders als noch fünfzig Jahre früher habe niemand mehr Lust zu tiefgründigen Studien (›profound reading‹).³⁵ Es macht für ihn keinen Sinn, die gesamte Antike kennen zu wollen; interessant sind die Kunst und die Dichtung. Dieser Wandel war eine Folge der intensiv geführten *Querelle des anciens et des modernes*.³⁶ Dabei bezweifelte kaum jemand, dass die wissenschaftlichen und technologischen Leistungen der Neuzeit die der Antike übertrafen. Aber zugleich akzeptierten die meisten, dass die Kunst der Antike – v. a. die Skulptur und die Dichtung – ihren exemplarischen Rang behalten hatte. Montfaucon hat diese Diskussion ignoriert: Zwar ist auch er enttäuscht von den unübersichtlichen antiquarischen Konvoluten des 16. und 17. Jahrhunderts, aber er ordnet die Antike kommentarlos nach dem System der Antiquare. Anders Spence: Seine verengte Thematik ist eine

35 Spence a. O. IV.

36 Perrault, Charles: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* I–IV. Paris 1688–1697.– Zur Kontroverse zusammenfassend Harth, Dietrich: Über die Geburt der Antike aus dem Geist der Moderne, *International Journal of the Classical Tradition* 1, 1994, 89–106.– Schmitt, Arbogast: *Querelle des Anciens et des Modernes*. In: DNP XV2. 2002, 607–622.– Winckelmann und die Querelle: Käfer, Markus: J. J. Winckelmann – ein Ancien? In: J. J. Winckelmann: *Neue Forschungen*. Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 11, 1990, 73–78.

Reaktion auf die veränderte Einschätzung der Antike. Obwohl er sich nicht ausdrücklich auf die *Querelle* bezieht, entspricht seine Art der Antikenbetrachtung dem Ergebnis der Kontroverse: Er lässt alles weg, was als überwunden gilt und beschränkt sich auf jenen Teil, dem die Anfeindungen der ›Modernen‹ nichts anhaben konnten: Skulptur und Literatur. Winckelmann ist fast zwei Jahrzehnte jünger als Spence. Charles Perrault, der Auslöser der *Querelle*, ist für ihn nur noch ein »sehr wenig erleuchteter Skribent«, weil er den Faltenwurf antiker Statuen falsch beurteilt hatte (Winckelmann 1764, 205). Aber auch Winckelmanns Standpunkt ist durch die Ergebnisse der *Querelle* bestimmt. Sein Versuch, den Vorrang der griechischen Kunst gegenüber allen anderen Epochen wissenschaftlich zu begründen, liest sich wie ein verspäteter Beitrag zur Kontroverse über die Bedeutung der Antike: Er kompensierte die Marginalisierung, die das Altertum auf nahezu allen Gebieten erlitten hatte, durch die Überhöhung der griechischen Kunst.

CLARAC. DIE SAMMLUNG DER STATUEN³⁷

Eines der ehrgeizigsten Projekte zur systematischen Vorlage antiker Kunstwerke war das *Musée de sculpture antique et moderne* von Charles Othon Frédéric Jean Baptiste, Comte de Clarac (1777–1847).³⁸ Es verfolgte zwei Ziele: Zum einen sollte der Louvre als ein Museum ersten Ranges präsentiert werden, dessen Geschichte, architektonische Form und künstlerische Ausgestaltung einen würdigen Rahmen für antike wie neuzeitliche Skulpturen und Inschriften boten. Auf der anderen Seite war von Anfang an geplant, zusätzlich alle erreichbaren antiken Statuen in thematischen Gruppen vorzulegen. Clarac unternahm eine

37 Boschung, Dietrich: Comte de Clarac. Zur Geschichte der Skulpturenforschung. In: Remmy, Michael / Scheding, Paul (Hrsg.): Antike Plastik 5.0// 50 Jahre Forschungsarchiv für antike Plastik in Köln. Berlin 2014, 116–122.– Ders.: Archäologie vor der Entwicklung der Photographie. Die Erforschung antiker Skulpturen vor der Mitte des 19. Jhs. im Spiegel von Claracs ›Musée de sculpture antique et moderne‹: <http://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=node/131>.

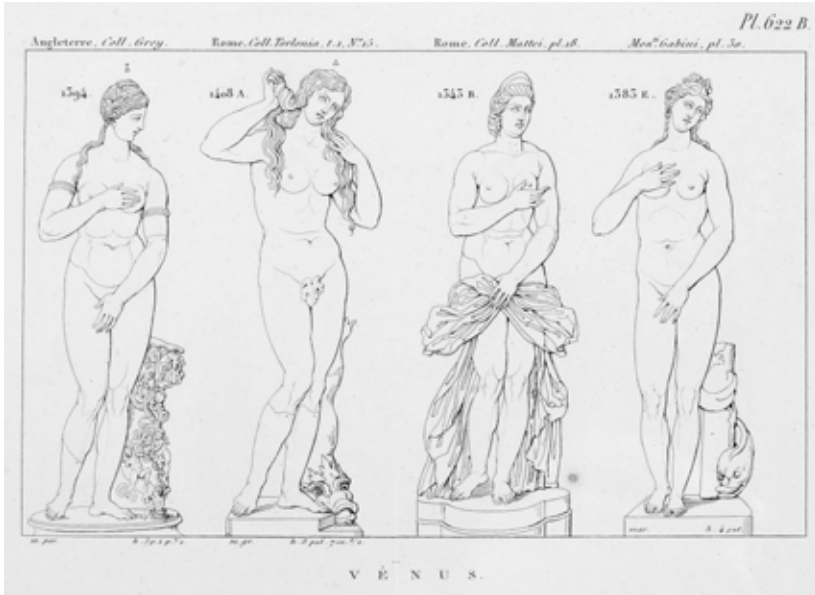
38 Clarac I–VI 1826–1853.– Dazu: Boschung, Dietrich: Clarac, Charles Othon Frédéric Jean Baptiste, Conte de. In: Kuhlmann/Schneider 2012, 235–236.– Vi-comte Héricart de Thury, Louis-Étienne: Discours sur la tombe de M. Le Comte de Clarac. Paris 1847.– Reinach, Salomon: Répertoire de la statuaire I. Paris 1897 S. XV–XLIV.

doppelte Sammlung und Systematisierung: Er wertete ältere Stichwerke aus, bearbeitete die Abbildungen antiker Skulpturen und legte sie nach einem einheitlichem Schema neu vor; gleichzeitig stellte er das über Jahrhunderte hinweg gewonnene Wissen in seinem Textteil zusammen. Zahlreiche antike Werke waren für ihn nicht erreichbar, teils weil sie zu seiner Zeit verschollen waren, teils weil er keine Erlaubnis erhielt, sie zeichnen zu lassen.³⁹ Bemerkenswert ist die Einbeziehung der schwer erreichbaren englischen Privatsammlungen: Während einer Reise nach England und Schottland hatte Clarac 1833 an diesen Orten etwa 350 Statuen besichtigt und gezeichnet.

Clarac wollte seine Publikation preisgünstig gestalten; sie sollte für den Künstler und für den jungen Wissenschaftler erschwinglich sein, im Gegensatz zu früheren Prachtpublikationen einzelner Museen und Sammlungen. Dies zwang angesichts des angestrebten Umfangs zu einer Reduktion des Formats der einzelnen Abbildungen. Die Zeichnungen beschränken sich auf den Umriss, bei vollständiger Aufgabe der Schattierungen und weitgehendem Verzicht auf Binnengliederung. Auf diese Weise werden Haltung und Bewegungsmotiv der Figuren deutlich gemacht, während Aussagen über Stil und Qualität der Bildhauerarbeit nicht zu erreichen sind. Die Tafeln wurden, teils nach eigens gefertigten Originalzeichnungen, teils nach älteren Publikationen, in einer einheitlichen Weise gestochen. Um Missverständnisse zu vermeiden, gab Clarac konsequent die neuzeitlichen Ergänzungen an: punktierte Linien zeigen in den Abbildungen restaurierte Teile; durch Symbole oberhalb der Abbildungen wird signalisiert, dass der Kopf oder die Nase ergänzt sind. Bereits auf den Tafeln werden zudem Standort, Maße, Material und vielfach auch die verwendete Vorlage bezeichnet (*Abb. 200*).

Von Claracs Werk sind die Tafelbände II–V bis weit in das 20. Jahrhundert hinein ein häufig benutztes Referenzwerk geblieben. Denn zum einen boten sie den besten Überblick über die Bestände des Louvre an antiken Reliefs und Statuen; zum anderen hatte er auch Stücke erfasst und abgebildet, die lange Zeit unzugänglich waren oder überhaupt verschollen sind. So konnte C. B. Stark feststellen: »Bis heute ist dies die reichste und umfassendste Fundgrube für die Kunde plastischer Monumente, unschätzbar durch die Angabe der Quellen der Abbildung, durch Angabe der Maße und Restaurationen« (Stark 1880, 368). Zum

39 Liste der benutzten Vorlagen in der Einleitung zum dritten Textband: Clarac III 1832 S. CCXLIII–CDXXXIII.

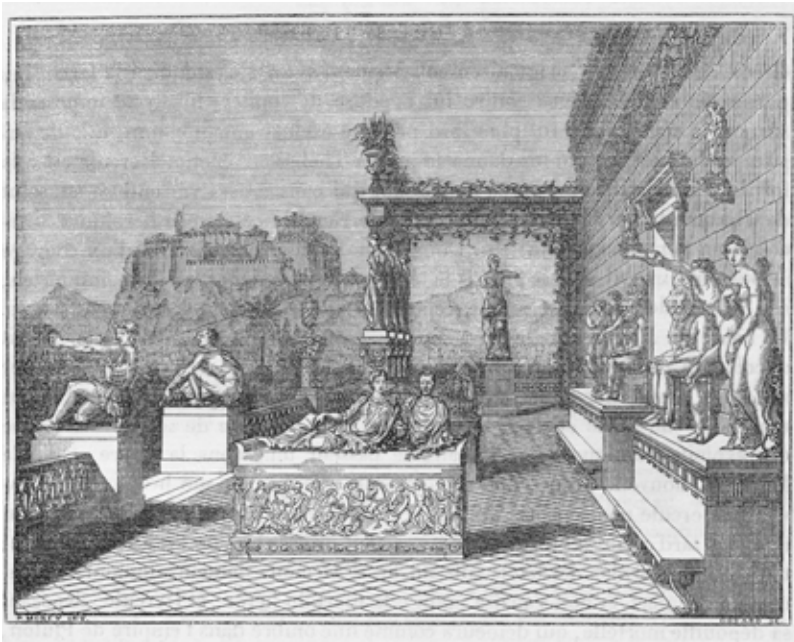


200 Clarac IV 1836/7 Taf. 622B: Zusammenstellung von Venusstatuen in Newby Hall, Rom und Paris.

Erfolg Claracs trug wesentlich bei, dass am Ende des 19. Jahrhunderts Salomon Reinach einen etwa um die Hälfte verkleinerten Nachdruck herausgab: Der erste Teil seines *Repertoire de la statuaire grecque et romaine* (1897) trägt den Titel *Clarac de poche* und umfasst die Tafelbände II-V. In dieser Form sind die Abbildungen Claracs in der Folge meistens zitiert worden. Auf der anderen Seite waren die Tafeln wegen der willkürlich anmutenden Anordnung der Abbildungen nur schwer benutzbar. »L'ordre suivi par Clarac est du désordre ... un tohu-bohu extraordinaire«: so hatte bereits Reinach geurteilt.⁴⁰

Anders als die Tafeln ist der Text Claracs rasch in Vergessenheit geraten und scheint überhaupt kaum rezipiert worden zu sein; auch Reinach druckte ihn nicht ab. Bereits die Zeitgenossen kritisierten das Übergewicht an technischen Angaben und hielten fest, dass Clarac zwar eine Zusammenstellung früherer Studien biete, aber kaum eigene Forschungen unternehme (Stark 1880, 367). Es ist bezeichnend, dass etwa die grundlegenden Arbeiten J. J. Bernoullis zur griechischen und

40 Reinach a. O. S. IV.



201 Clarac; Titelvignette zu den Textbänden III₂ (1850) und V (1851).

römischen Ikonographie, die am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jhs. erschienen,⁴¹ von Claracs Band VI allenfalls einzelne Abbildungen zitieren und den Text trotz des gemeinsamen Themas mit Stillschweigen übergehen. Selbst Reinach ließ die Tafeln des ikonographischen Teils weg, weil er sie für nutzlos hielt.⁴²

Aus heutiger Sicht liegt die Bedeutung des *Musée de sculpture antique et moderne* v. a. in der Tatsache, dass es eine Zusammenfassung des Forschungsstandes des frühen 19. Jahrhunderts bietet. Clarac wertet ältere Schriften aus, etwa indem er ihre Angaben zu Fundorten zusammenstellt, und nutzt die Stichwerke systematisch als Vorlagen für seine eigenen Abbildungen. Eine wirkliche Synthese ist ihm dabei freilich nicht gelungen. So fehlt jeder Versuch einer kunsthistorischen Betrachtung des Materials. Wo der Text über reine Katalogeinträge hinausgeht, bietet er antiquarische Exkurse zur antiken Tracht und zu Gesteinsarten. Das

⁴¹ Bernoulli 1882. 1886. 1891. 1894.– Bernoulli, Johann Jacob: Griechische Ikonographie mit Ausschluß Alexanders des Großen und der Diadochen I. II. München 1901.

⁴² Reinach a. O. S. I.



202 Clarac; Titelvignette zu Textband IV (1850).

disparate Erscheinungsbild dürfte zwei Gründe haben: Zum einen hat Clarac das Konzept seines Werkes mehrfach geändert; zum anderen sind große Teile nicht von ihm selbst fertiggestellt worden. Dennoch bleibt der Eindruck, dass der Autor zwar die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts ausgewertet, von der wissenschaftlichen Entwicklung seiner eigenen Zeit aber kaum Kenntnis genommen hat. Seine Ordnung des Materials nach thematischen Aspekten entspricht letztlich der antiquarischen Perspektive, wie sie etwa B. de Montfaucons *Antiquité expliquée* von 1719 zugrunde liegt (S. 346–348).

Die Titelvignetten des *Musée de sculpture* zeigen imaginierte ideale Statuensammlungen. Die erste Ansicht, mit der die Bände III₂ und V eröffnet werden (Abb. 201), ist im antiken Griechenland lokalisiert, denn im Hintergrund erhebt sich eine Akropolis mit Tempeln und Kolossalstatue. Davor sind auf einer langen Terrasse nach formalen Aspekten berühmte Statuen arrangiert. Zwei kniende Figuren flankieren die Treppe, liegende nehmen die Mittelachse ein, sitzende rahmen den Eingang zu einem Monumentalbau, stehende sind entlang der Rückwand aufgereiht. Hier sind Statuen aus den bedeutendsten Sammlungen Europas vereint: Aus der Münchner Glyptothek Herakles mit dem Bogen; aus

den Florentiner Uffizien ›Arrotino‹ (vgl. *Abb. 176*) und ›Venus Medici‹ (*Abb. 44*), aus den vatikanischen Museen die ›schlafende Ariadne‹, aus dem British Museum in London zwei Sitzstatuen einer löwenköpfigen Göttin, aus dem Louvre der ›Fechter Borghese‹ und ein Sarkophag mit Darstellung einer Amazonenschlacht. Im Fluchtpunkt des Bildes steht in einer Loggia, die der Korenhalle des Erechtheions nachempfunden ist, die ›Venus von Milo‹. Clarac selbst hatte die Statue publiziert und zu einer der berühmtesten Antiken des Louvre gemacht.⁴³

Dagegen evoziert die Titelvignette zu Band IV (*Abb. 202*) eine Situation im antiken Rom, denn die Architektur mit Säulendenkmälern, Bogenmonument, Basilika und hochaufragenden Palästen spielt auf das Forum Romanum und den Palatin an. Im Zentrum einer hohen Vorhalle ist die Statuengruppe des Laokoon aus den vatikanischen Museen aufgestellt, im Hintergrund die ›Drei Grazien‹ aus der Sammlung Borghese im Louvre. Auch hier sind am Zugang kniende Figuren plazierte: Herakles mit den Schlangen in den Uffizien und eine badende Venus. Die Präsentation der Statuen auf Putealen und Grabaltären entspricht neuzeitlicher Aufstellungspraxis, wie sie etwa im vatikanischen Museo Chiaramonti anzutreffen ist.

Die beiden Titelbilder signalisieren den Anspruch des gedruckten Werkes: Es stellt die Statuen aller europäischen Museen in einem idealen Rahmen zusammen. In den Eroberungskriegen der napoleonischen Zeit waren bedeutende Kunstwerke aus ganz Europa in Paris zusammengeführt und im Louvre präsentiert worden. Für einige Jahre waren die berühmtesten antiken Skulpturen in einem einzigen Museum versammelt, doch kehrten sie nach dem Sturz Bonapartes wieder an ihre alten Standorte zurück.⁴⁴ Claracs Projekt erscheint wie die Kompensation dieses Verlusts: Auch wenn die antiken Meisterwerke nun wieder über viele Museen verteilt waren, so wurden hier alle Statuen aus ganz Europa zumindest in Abbildungen und Beschreibung erneut und für immer vereint.

⁴³ Hier S. 107–108 mit Anm. 37.

⁴⁴ Boschung, Dietrich, *Kölner Jahrbuch* 40, 2007, 8–9.

III MORPHOMATISCHE BEFUNDE

1. EVIDENZ

1.1 AUTOPSIE UND EVIDENZ

Materielle Artefakte (Kap. I.2.1) sind als sinnlich wahrnehmbare Gegenstände im eigentlichen Sinne des Wortes evident,¹ nämlich *ex videre*, aus dem Vorgang des Sehens (aber auch des Fühlens) unmittelbar erfassbar. Eigene, unmittelbare Sinneseindrücke werden im Alltag der Vormoderne vom Betrachter selbst kaum je in Frage gestellt, sondern als sichere Zeugnisse gewertet. Für die ionischen Philosophen Thales und Heraklit gelten die Augen als zuverlässigere Zeugen als die Ohren; nach Thales ist die Lüge von der Wahrheit so weit entfernt wie die Ohren von den Augen.² Auch in Herodots Bericht über Gyges wird der Vorrang des Gesehenen vor dem Gehörten explizit formuliert (Herodot I 8,2). Was jemand mit eigenen Augen sieht oder gesehen hat, das wird er für besonders glaubhaft halten; Tatbestände, die *ante oculos*³ stehen, gelten instinktiv und unangezweifelt als erwiesen. In der Odyssee meldet Eumaios, die Ankunft eines Schiffes mit eigenen Augen gesehen zu haben (Homer, Odyssee XVI 470). Etwa 700 Jahre später beruft sich Petrons Trimalchio auf eigene Anschauung, um seiner Erzählung über die Sibylle von Cumae

1 Kemmann, Ansgar: Evidentia, Evidenz. In: HWdR 3, 1996, 33–47.– Jäger, Ludwig: Semantische Evidenz. Evidenzverfahren in der kulturellen Semantik. In: Lethen, Helmut / Jäger, Ludwig / Koschorke, Albrecht (Hrsg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M./New York 2015, 39–62.

2 Marincola, John: Authority and Tradition in Ancient Historiography. Cambridge 1997, 64–65.

3 Rhetorica ad C. Herennium IV 55 (68–69).– Cicero, Academicorum liber 2, 17.

Nachdruck zu verleihen.⁴ Auch Shakespeares Horatio vermag erst an die Existenz des Geistes des ermordeten Königs zu glauben, nachdem er ihn mit eigenen Augen gesehen hat.⁵ Für die antiken Historiker sind persönliche Erfahrung und Anschauung wichtige Quellen des Wissens und werden zur Beglaubigung der Berichte angeführt.⁶ So gewinnt auch Vergils Schilderung vom Untergang Trojas dadurch Gewicht, dass er den Augenzeugen Aeneas sprechen lässt, der seine eigene Wahrnehmung immer wieder betont.⁷ Für den Sophisten Antiphon von Rhamnus ist das Sehen (ἡ ὄψις, *he ópsis*) ein Mittel zur Gewinnung von Wissen.⁸

In seinem Buch über Ägypten unterscheidet Herodot zwischen jenen Bereichen, die er selbst als αὐτόπτης (*autóptes*; »Augenzeuge«) bereist hat und solchen, die er nur aus den Nachrichten Anderer kennt (Herodot, Historien II 29). Damit beansprucht er für die jeweiligen Nachrichten einen unterschiedlichen Grad an Zuverlässigkeit und gibt ihnen ein unterschiedliches Gewicht. Gleichzeitig entlastet er sich vom potentiellen Vorwurf der Unglaubwürdigkeit oder der Verfälschung, indem er die Verantwortung für getreue Berichterstattung teilweise seinen Gewährsleuten zuweist. Sechs Jahrhunderte später nimmt der Bericht des Lukian über die syrische Göttin dieselbe Trennung seiner Quellen vor: Auch er beruht zum einen Teil auf eigenem Augenschein (αὐτοψία), zum anderen auf Erzählungen der lokalen Priester (Lucian, *De Syria Dea* 1,4). Durch magische Praktiken kann das Erscheinen von Dämonen und Gottheiten beschworen werden, so dass sie – wie dies über den Daimon des Philosophen Plotin berichtet wird – mit eigenen Augen, »εἰς αὐτοψίαν« (*eis autopsían*), erkannt werden können (Porphyrios, *Leben Plotins* 10). Auch hier ist die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung Garant für ihre Existenz und Grundlage für ihre Beurteilung. Bei den christlichen Autoren der Spätantike meint αὐτοψία (*autopsía*) die Augenzeugenschaft der Apostel, durch die etwa die Auferstehung Christi unzweifelhaft gemacht wird.⁹

4 Petronius, *Satyricon* 48: »*Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere ...*«.

5 Shakespeare, *Hamlet* I 1, 56–58.

6 Marincola a. O. 63–86.– Morgan, Llewelyn: The Autopsy of C. Asinius Pollio, *Journal of Roman Studies* 90, 2000, 51–69.

7 Vergil, *Aeneis* II 347. 499. 501. 561 (»*vidi*«).– Morgan a. O. 55 mit Anm. 21.

8 Gagarin, Michael: Antiphon the Athenian. Austin 2002, 80–84.

9 Etwa bei Eusebius, *Commentarius in Isaiam* 1,41.



203 Hydria des Pisticci-Malers mit Autopsia (Mitte), um 430 v. Chr. London, British Museum E 223.

Seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. erscheint αὐτοψία, das »Sehen mit eigenen Augen«, in den Schriften der empirisch orientierten Ärzte als wichtige Quelle des Wissens.¹⁰ Das Wort ist freilich bereits ein halbes Jahrtausend früher ein einziges Mal belegt, nämlich als Name einer Frauenfigur auf einem Wasserkrug aus Unteritalien (Abb. 203).¹¹ Vor allem durch die Schriften des Galen wurde der Begriff an die Ärzte der frühen Neuzeit vermittelt. Bei ihnen ist Autopsie eine Strategie zur Überprüfung überkommener Autoritäten, nicht zuletzt der von Galen selbst vertretenen Lehren.¹² So wendet sich Paul Ammann in seiner *Oratio de*

10 Nach den Belegen des Thesaurus Linguae Graecae zuerst bei Pedanios Dioskurides (1. Jahrhundert n. Chr.) und Soranos (um 100 n. Chr.); später häufig bei Galen (spätes bis Ende 2. Jahrhundert n. Chr.).

11 Metzler, Dieter: Autopsia. In: Antike und Universalgeschichte. Festschrift Hans Erich Stier. Münster 1972, 113–121. Gegen Metzlers Deutung als Personifikation einer göttliche Erscheinung anlässlich von Mysterienfeiern: Schmidt, Margot: Autopsia. In: LIMC III 1986, 65–66.

12 De Angelis, Simone: Sehen mit dem physischen und dem geistigen Auge. Formen des Wissens, Vertrauens und Zeigens in Texten der frühneuzeitlichen

Autopsia medica im Jahre 1660 gegen die uneingeschränkte Verehrung von antiken Lehrern wie Hippokrates und Galen. Vielmehr sei es die Autopsia, die den Fortschritt der Medizin gewährleiste. Dabei ist sie freilich zu unterscheiden von Visionen oder Träumen, die durchaus täuschen können. Dagegen lässt sich die zuverlässige Wahrnehmung durch den Tastsinn bestätigen. *Visus* und *tactus*, Sehsinn und Tastsinn sind es, die Gewissheit verschaffen.¹³ Im frühneuzeitlichen Gelehrten Diskurs, in dem »die sinnliche Evidenz zu einem Kriterium des Wissens erhoben ist«, kommt der Autopsie denn auch eine besondere Bedeutung zu.¹⁴ Inzwischen ist das Postulat der Autopsie in vielen Wissenschaften längst durch andere Methoden der Datenerhebung ersetzt.

Medizin. In: Jaumann, Herbert (Hrsg.): Diskurse der Gelehrtenkultur in der frühen Neuzeit. Ein Handbuch. 2011, 211–253.

13 Ammann, Paul: *Oratio de Autopsia medica*. Leipzig 1660.– Zur Unterscheidung zwischen Sehen mit leiblichen Augen, Sehen mit geistigen Augen und der Intuition des Verstandes bei Augustinus: *De Angelis* a. O. 226 Anm. 44.

14 Leinkauf, Thomas: Überlegungen zur Transformation des antik scholastischen Methoden- und Wissensbegriff in der Frühen Neuzeit: Autopsie, Experiment, Induktion. In: Toepfer, Georg / Boehme, Hartmut (Hrsg.): *Transformationen antiker Wissenschaften. Transformationen der Antike* 15. Berlin 2010, 216–241 bes. 224.

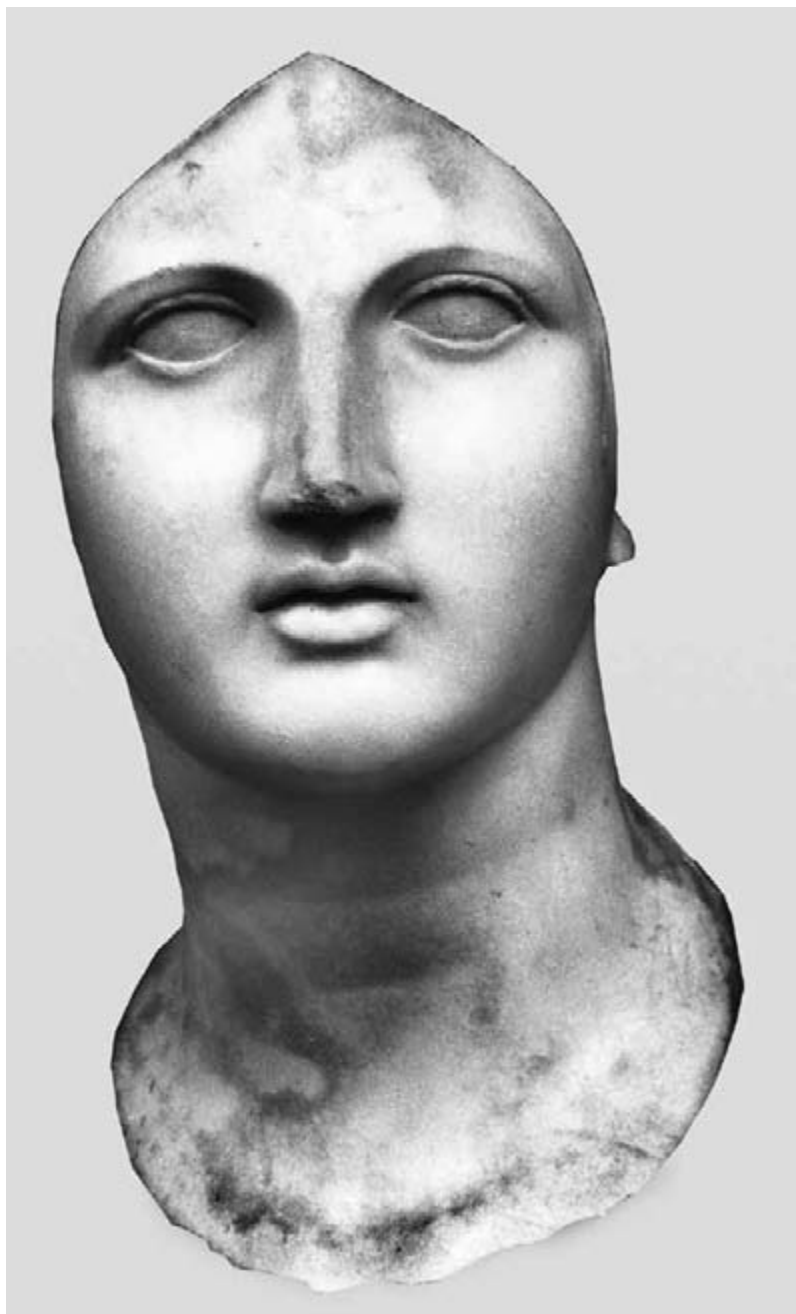
1.2 AUTOPSIE UND DISTANZVERLUST

Schon vor Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos* (S. 399–400 Abb. 221) ist die Begegnung mit antiken Skulpturen als existenzielles und erschütterndes Erlebnis beschrieben worden. »Ich blieb stumm, taub und wie sinnelos, da ich denselben erblickte« schreibt Johann Joachim Winckelmann 1764 über den »Kopf einer Pallas ..., von so hoher Schönheit, daß er alles von weiblichen Schönheiten, ja selbst die Niobe übertrifft.« (Abb. 204)¹ Auch noch die Klassische Archäologie des 20. Jahrhunderts hat die unmittelbare Anschauung der Gegenstände als Grundlage ihrer Forschungstätigkeit verstanden. Das betont ein programmatischer, zweimal an herausgehobener Stelle publizierter Text von Ernst Buschor über *Begriff und Methode der Archäologie*.² Zwar vermeidet er den Begriff der Autopsie, betont aber »das Anschauen des Objekts« als unverrückbaren Ausgangspunkt der Archäologie, der dann zum Vergleich führt. Bei diesem »Schakt« unterscheidet Buschor den physiologischen Vorgang von der »Formenschau« des Kunstfreundes und von dem »wissenschaftlichen Bereich«.³ Obwohl der »wissenschaftliche Bereich« metho-

1 Winckelmann, Johann Joachim: Briefe III, hrsg. von Rehm, Walter. Berlin 1956, 54–55 Nr. 672 (vom 18. 8. 1764, an Francke). Dazu Boschung, Dietrich: Winckelmanns »höchste Schönheit«. Zu einer Athenabüste in Newby Hall. In: Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari. Rom 2004, 141–148.

2 Buschor, Ernst: Begriff und Methode der Archäologie. In: Otto, Walter (Hrsg.), Handbuch der Archäologie. München 1939, 3–10. Geschrieben 1932; erneut und unverändert abgedruckt in: Hausmann, Ulrich (Hrsg.), Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Handbuch der Archäologie. München 1969, 3–10.– Zu Buschors Biographie und Werk: Hoffer, Matthias: Ernst Buschor (1886–1961). In: Brands, Gunnar / Maischberger, Martin (Hrsg.): Lebensbilder – Klassische Archäologen und Nationalsozialismus (Menschen – Kulturen – Traditionen. Studien aus den Forschungsclostern des Deutschen Archäologischen Instituts 2,1). Rahden/Westfalen 2012, 129–140.

3 Ähnlich hat Erwin Panofsky drei Stufen der kunsthistorischen Analyse unterschieden: Vor-ikonographische Analyse; Ikonographische Analyse; Ikonologische Interpretation; so etwa Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerlin, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Köln 1979, 207–225.– Dazu Lorenz, Katharina: Ancient Mythological Images and Their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History. Cambridge 2016, 17–100.



204 Winckelmanns »höchste Schönheit«: Einsatzkopf der Athena; ohne neuzeitliche Ergänzungen, H. 31,5 cm. Newby Hall. Montage Gisela Geng.

disch bedingt ist, erzwingt die »Ausstrahlung des Objekts, das nur bei seinem Anblick Erfahrbare«, mitunter eine Änderung der Methode. Damit wird dem »Anschauen« ein unbedingter Vorrang gegenüber anderen Herangehensweisen zugeschrieben. In seinen stilbildenden Schriften zur archaischen Plastik suggeriert Buschor, dass die Skulpturen unmittelbar sprechen, sich unmissverständlich selbst erklären⁴ oder sogar den Betrachter durch ihre Ansprache »gesunden« lassen.⁵ Durch die unmittelbare Anschauung wird somit jede historische Distanz aufgehoben. Das steht zweifellos in der Nachfolge von Rilkes Apollo-Gedicht,⁶ erinnert aber auch an den Münchner Kosmiker Alfred Schuler, der an der Münchner Universität gleichzeitig mit Buschor Archäologie studiert hatte: Er nahm für sich in Anspruch, mit Hilfe von Marmorstücken und Scherben den Geist der Antike erwecken zu können.⁷

Die Anschauung selbst ist auch für Buschor nicht voraussetzungslos;⁸ vielmehr vollzieht sie sich »unter starker Mitwirkung des Gefühls und der Phantasie« und »es kommt darauf an, die richtigen Empfindungen und Vorstellungen zu haben, eine gesunde und klare Gefühls- und Phantasiewelt in sich zu erziehen.« Buschor übergeht die naheliegende Frage, worin diese Erziehung denn bestehen könnte. Durch sein eigenes Vorbild empfahl er eine möglichst große Vertrautheit mit Kunst, Sprache und Literatur der antiken Hellenen, aber auch mit der Lebensart der zeitgenössischen Griechen. Nach dieser »Erziehung«, die den richtigen epistemischen Rahmen herstellt, sprechen die Werke der Antike zu ihm unverfälscht und unmittelbar, so dass er in Aufsätzen und Vorträgen ihre Botschaft an Andere, denen die »richtigen Empfindungen und Vorstellungen« fehlen, weitergeben kann. Das ermöglicht es ihm, antike Kunst als zeitlos gültige Botschaft zu deuten, die »über Jahrtausende zu uns herüber ... tönt«; sie als eine »tiefere Welt geistigen Da-Seins« zum Leben

4 z. B. Buschor, Ernst: Die Wendung des Blaubarts, AM 47, 1922, 106–109: »... (er) ordnet sich nicht der Erzählung unter, er erzählt sich selbst dem Betrachter ...: »Seht, hier bin ich, so sehe ich aus, ein Meergreis voll Kraft und Güte.«

5 Buschor, Ernst: Frühgriechische Jünglinge. München 1950, 5.

6 Zu den Apollogedichten Rilkes Mitnyán, Lajos: Die geschriebenen Dinge. Überlegungen zu Rilkes erstem Apollo-Sonett. In: Kocziszy/Lang 2013, 114–117.

7 Klages, Ludwig: Alfred Schuler. Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass. Leipzig 1940, 8–10.– Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie. München 2007, 321–323.

8 Kritisch zur Vorstellung eines »unschuldigen Auges« Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt a.M. 1995, 18–30. 102–112.

zu erwecken und »in die Tiefen des griechischen Seins« zu schauen.⁹ Die gleiche Vorstellung findet sich in einem Gedicht von Hans Carossa für den Archäologen Ludwig Curtius: Dort ist es ein prophetenhafter Seher, der unmittelbar vor den archäologischen Objekten »in glühende(r) Rede« »zerbrochene Formen« durch »Zauberworte« zu »klaren Szenen lichtbeglückten Daseins« ergänzt.¹⁰

Ausführlicher äußert sich Buschor zu einer anderen Schwierigkeit, nämlich zu der Entstellung der Objekte durch Beschädigungen, Ergänzungen und Überarbeitung. Dazu zählt er auch die Reproduktionen, so dass die unmittelbare Anschauung als zuverlässigste Wissensquelle erscheint. Die Diskussion um eine Verfälschung der Artefakte durch unsachgemäße Abbildungen hat die Archäologie spätestens seit Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* beschäftigt (S. 353–359). Tatsächlich ist jede Wiedergabe eines archäologischen Objekts eine Übertragung in ein anderes Medium, das durch seine jeweiligen Bedingungen Inhalte akzentuiert und verändert. Durch sie muss die »Ausstrahlung des Objekts« zwangsläufig verloren gehen. Buschors Skepsis erinnert, vielleicht nicht zufällig, an den von Walter Benjamin konstatierten Verlust der *Aura* des Kunstwerks infolge seiner technischen Reproduzierbarkeit.¹¹

9 Greifenhagen, Adolf, *Archäologischer Anzeiger* 1963, 740–748 bes. 741–742.– Zu Buschors »Methode der Anschauung« und zu seiner Rolle als »eines Vermittlers, der (die Originale) entsiegelt«: Sedlmayr, Hans: Die Botschaft Ernst Buschors, Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München 1962, 1–6.

10 Carossa, Hans: Ergänzungen. Ein Dank an Ludwig Curtius. In: Bulle, Heinrich (Hrsg.): *Corolla*. Ludwig Curtius zum sechzigsten Geburtstag dargebracht. Stuttgart 1937, 1–2.– Boschung, Dietrich: Hans Carossas Ergänzungen: Die Sicht des Archäologen und die Vision des Dichters. In: Kocziszy/Lang 2013, 19–23.

11 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (zuerst französisch 1936). Frankfurt a.M. 2007.

1.3 EVIDENZ DER FORM, AMBIVALENZ DER BEDEUTUNG

Evidenz wird in besonderem Maße durch dreidimensionale und lebensgroße Figuren erzeugt, durch Statuen und großformatige Reliefs: Sie sind unmittelbar sichtbar und fühlbar, wirken aufgrund ihrer körperhaften, raumgreifenden Präsenz und oft auch ihrer naturnahen Formsprache eindrücklich und augenfällig (Kap. I.2.4). Diese »semantische Evidenz« blendet – »im Modus geteilter Vertrautheit« – die mediale Funktion der Skulpturen aus.¹ Aus der Ferne sind sie durch das Sehen in große räumliche Zusammenhänge eingebunden; in der Nähe sind sie durch den Tastsinn in ihrer physischen Gegenwart erfahrbar. Betrachter aller Zeiten haben sie instinktiv als potentiell lebendige Wesen aufgefasst.² Was sie darstellen erscheint unmittelbar gegenwärtig und unbestreitbar vorhanden. Damit wird zugleich suggeriert, dass das Gezeigte auch tatsächlich in der sichtbaren Form existiert. So wirken Götterstatuen wie eine dauernde Epiphanie³ der Götter selbst (Kap. II.2.1). Sie machen nicht nur deren Existenz sinnfällig; sie bezeugen durch ihre Ausgestaltung auch Präsenz, Stärke und besondere Wirkmacht der Götter. Das gilt ebenso für die Personifikationen von abstrakten Begriffen. Wer am Titusbogen die verkörperten Tugenden und Erfolge des Kaisers – *Virtus* (»Tapferkeit«), *Victoria* (»Sieg«), *Honos* (»Ehre«) – mit ihren idealen Formen betrachtete, konnte nicht an ihrer Wirklichkeit zweifeln, zumal die Detailtreue der im gleichen Relief gezeigten Gegenstände wie Kränze, Szepter, Gewänder und Wagen die Zuverlässigkeit der Darstellung garantierte (Abb. 16b). Wer eine Kaiserstatue sah, konnte kaum bestreiten, dass dieser Mann existierte oder existiert hatte; und auch hier verdeutlichte die Ausgestaltung seine Macht und seine moralische Vorbildfunktion. Darüber hinaus demonstrierte der Aufstellungskontext im Zusammen-

1 Jäger, Ludwig: Semantische Evidenz. Evidenzverfahren in der kulturellen Semantik. In: Lethen, Helmut / Jäger, Ludwig / Koschorke, Albrecht (Hrsg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader. Frankfurt a.M./New York 2015, 39–62.

2 Dazu S. 93–95.– Boschung 2015d, 281–305.

3 Pax, E(lpidius): Epiphanie. In: Klauser, Theodor (Hrsg.): Reallexikon für Antike und Christentum V. Stuttgart 1962, 832–909. So beschreibt etwa Ovid, *Ars amatoria* I 247–248 das Erscheinen der Venus vor dem Hirten Paris in der Haltung eines vielfach überlieferten Statuentypus.

spiel von Skulptur, Inschriften, Ritual und Architektur die besondere Bedeutung des Dargestellten. Insgesamt schufen die vielgestaltigen Artefakte eine Lebenswelt, die tagtäglich mit eigenen Augen gesehen und physisch erlebt werden konnte, sich somit immer aufs Neue bestätigte.

Aber auch wenn Artefakte wie etwa die großformatigen Statuen augenfällig und damit evident waren, so waren sie auf der anderen Seite keineswegs unmittelbar eindeutig in ihrem Sinngehalt. Dieser ergab sich vielmehr aus dem Zusammenspiel von drei Komponenten: dem visuellen Zeichensystem der Ikonographie (Kap. III.2), den Informationen der diskursiven Rahmung und dem intermedialen Beziehungsgeflecht des Aufstellungskontexts (Kap. III.3.2). Die drei Bedeutungsgeber sind zunächst unabhängig voneinander. Sie konnten sich gegenseitig verstärken und bestätigen, aber sie konnten sich auch verändern und widersprechen. So entspricht eine Panzerstatue aus der Basilica der Stadt Veleia durch ihren Statuentypus Darstellungen hoher Offiziere (*Abb. 205*). Der plastische Schmuck mit zwei Victorien, die in symmetrischer Ausrichtung gemeinsam ein Weihrauchopfer darbringen, ist Ausdruck der Sieghaftigkeit des Imperators: Ihm sind die Siegesgöttinnen in untergeordneter Position zugeordnet, so wie sie in der griechischen Kunst Zeus und Athena zugeordnet sind. Durch den Porträtkopf war dieser erfolgreiche Feldherr einst als Kaiser Nero zu erkennen, denn er entsprach einem Bildnistypus aus den letzten Regierungsjahren des Kaisers.⁴ Zur Statue gehörte eine Inschrift, die Namen und Ehrentitel des Dargestellten angab. Sie konnte somit – durch die Ikonographie des Porträtkopfs und im Kontext der zugehörigen Inschrift eindeutig bestimmt – als Darstellung des regierenden Kaisers erkannt werden, der auf jede Form von Ehrung und Loyalität einen berechtigten Anspruch hatte. Wenn aber die Nachricht eintraf, der Dargestellte sei tot und vom Senat zum Staatsfeind erklärt worden, so galt er – in einem grundlegend veränderten diskursiven Rahmen – unverzüglich als Unperson, deren Bildnis und Andenken umgehend getilgt werden mussten.

Materielle Artefakte sind daher zwar evident, aber – weil nicht auf Begriffe festgelegt – auch ambivalent. Günter Blamberger hat für eine solche Zweideutigkeit, bei der eine Figur von demselben Betrachter in derselben Situation entweder »als Herabsetzung einer höheren (metaphysischen) Bedeutung oder als Überhöhung eines Geschehens« aufgefasst werden

4 Boschung 2002, 26 Nr. 2.12. Taf. 21.– Bergmann, Marianne / Zanker, Paul: *Damnatio memoriae*. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts, *JdI* 96, 1981, 394–399 Nr. 36.– Varner 2008, 251 Nr. 2.50; 263–264 Nr. 5.13.



205 Panzerstatue aus Veleia mit umgearbeitetem Porträtkopf, H. 2,04 m. Parma, Archäologisches Museum Inv. 1870 Nr. 146.

kann, die Bezeichnung der »enharmonischen Verwechslung« verwendet (Blamberger 2011, 12–14). Dabei handelt es sich um eine kompositorische Praxis der Umdeutung von Tönen, die zwar ihre Höhe behalten, jedoch Namen und Bedeutung ändern. Als eine solche »Kippfigur«, die je nach Ansicht übergangslos von einer festen Bedeutung in eine andere wechseln kann, lässt sich denn etwa die genannte Nerostatue in Veleia verstehen: Ihre Bedeutung ist von einem Tag auf den andern wie durch einen Wechsel des Vorzeichens von positiv zu negativ verändert worden, somit gleichsam »gekippt«. Grundsätzlich aber sind Figuren, Statuen oder Bilder im Wechsel von Beziehungsgeflechten offen für unterschiedliche Sinnzuschreibungen. Ihre Bedeutung kann nicht nur »kippen«, sondern vielmehr zwischen mehreren Interpretationen changieren, die sich nicht nur ablösen, sondern auch ergänzen oder überlagern (Kap. III.3.2). So kann eine griechische Nikefigur, die zunächst einen Erfolg der Tarentiner bedeutete, später den Sieg des Augustus bei Actium verkörpern und im 3. Jahrhundert die Sieghaftigkeit des Jupiter Dolichenus symbolisieren (S. 278–281).

2. IKONOGRAPHIE

Hatte Jacob Spon im 17. Jahrhundert mit *Iconographia* jenen Teilbereich der Archäologie bezeichnet, der sich mit Statuen, Büsten, Gemälden und Mosaiken befassen sollte (S. 128–130), so erhielt das Wort in der Folge mehrere unterschiedliche Bedeutungen. Denn bereits das zugrundeliegende griechische Wort εἰκών (eikón) kann verschiedenes meinen: Zunächst ein Bildwerk wie eine Statue, ein Gemälde oder eine Stickerei; ferner ein Bildnis im Sinne eines Porträts; aber auch eine bildhafte Erscheinung wie ein Spiegelbild. Schon seit dem 16. Jahrhundert wird *Ikono-graphie* als »Porträtkunde« verstanden.¹ Die einflussreichsten Arbeiten des 19. Jahrhunderts zum antiken Porträt führen diesen Begriff denn auch in ihrem Titel.² In einem allgemeineren Sinne ist Ikonographie die methodische Erschließung bildlicher Darstellungen, mit deren Hilfe Figuren und Motive identifiziert bzw. geklärt werden können.³ Und endlich ist damit ein System visueller Konventionen ge-

1 So z. B. Eyzinger, Michael: *Iconographia regum francorum*. Das ist ein eigentliche Abconterfeyung aller Könige in Frankreich. Köln 1587.– Canini, Giovanni Augusto: *Iconografia cioè disegni d' imagini de famosissimi monarchi, filosofi, poeti ed oratori dell' antichità*. Rom 1669.

2 Viscont, Ennio Quirino: *Iconographie grecque I–III*. Paris 1811.– Visconti, Ennio Quirino / Mongez, Antoine: *Iconographie romaine I–IV*. Paris 1817–1829.– Clarac VI 1853: *Iconographie égyptienne, grecque et romaine*.– Bernoulli 1882–1894.– Bernoulli, Johann Jacob: *Griechische Ikonographie I–II*. München 1901.

3 Lang, Franziska: *Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis*. Tübingen/Basel 2002, 232–236.– Bereits Peacham, Henry: *The Complete Gentleman*. London 1634, 109 gibt Hilfestellung zu Identifizierung mythologischer und historischer Figuren durch Attribute: »... *Iupiter* by his thunderbolt, *Mars* by his armour, *Neptune* by his Trident, *Apollo* by his harpe, *Mercury* by his winges on his cap and feet, or by his Caduceus; *Ceres* by a handfull of corne, *Flora* by her flowers, *Bacchus* by his Vine-leaves, *Pomona* by her Apples, *Hercules* by his club or Lyons skin, *Hercules infans* by his graping of Snakes. *Comedy* by a vizard in her hand, *Diana* by a crescent, *Pallas* by her helmet and speare ...

meint, das Individuen, Gruppen, Gegenstände und Konzepte durch eine besondere optische Erscheinung erkennbar macht. Im Folgenden geht es ausschließlich um diese letzte Bedeutung.

Als kurz vor der Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. athenische Gefäßproduzenten narrative Bilder als neues Medium etablierten (S. 80–89), bauten sie ihre Szenen aus einem kleinen Vorrat von Elementen auf, von denen einige auch als Grundformen der nichtfigürlichen Ornamentik verwendet worden sind: Strich, Kreis und Dreieck. Wie die Buchstaben des Alphabets erhielten die Bausteine der Bilder ihre Bedeutung erst durch eine bestimmte Kombination mit anderen Bausteinen. Die Maltechnik ließ keine Differenzierung der Einzelformen zu, was eine Charakterisierung etwa durch Altersangabe oder Physiognomie ausschloss. Auf der anderen Seite folgten die Darstellungen festen Konventionen, die durch verbindliche Vorstellungen von Körperlichkeit und Lebensvorgängen bedingt waren⁴. Ähnlich unbestimmt sind zunächst die einzelnen Figuren, doch konnten sie durch verschiedene Mittel inhaltlich festgelegt werden (*Abb. 27–29*). Die erste Möglichkeit ist die Beigabe von Attributen, d. h. von benutzten oder hinzugefügten Gegenständen, die eine bestimmte Tätigkeit ermöglichen oder einen bestimmten Wesenszug ausdrücken. So bezeichnen ein Schwert, ein Bogen, ein Helm oder ein Schild den Krieger; ein Rock die Frau; ein Instrument den Musikanten. Auch die Proportionen können eine Bedeutung haben, wenn etwa die auffällig reduzierte Größe eine Figur als Kind ausweist. Als drittes lassen sich Gesten und Gebärden zur inhaltlichen Festlegung einsetzen: Der Trauergestus der zum Kopf geführten Hände zeigt Klagende; das Schwingen eines Schwertes den Angreifer. Und endlich ist die Haltung signifikant: Das Einknicken einer Figur und das Zurückfallen des Kopfes markiert Sterbende und Getötete.

Ein Beispiel mag zeigen, wie flexibel und wie vielseitig verwendbar das neuentwickelte Bildmedium war. In einem Gefäß-Fragment von der Athener Agora (*Abb. 206*)⁵ sahen E. Brann und K. Schefold den Tod des Astyanax dargestellt; und entsprechend ist ihr Ergänzungsvorschlag aus-

Laocoon by his Snakes stinging him to death, *Cleopatra* by a viper, *Cicero* by his wert ...«.

⁴ Himmelmann-Wildschütz, Nikolaus: Bemerkungen zur geometrischen Plastik 1964 bes. 14–17.

⁵ Schefold, Karl: Frühgriechische Sagenbilder. München 1964, 25 *Abb. 2*; nach Brann, Eva T. H.: A Figured Geometric Fragment from the Athenian Agora, *Antike Kunst* 2, 1959, 35–37 *Taf. 17.1*.



206 Geometrisches Gefäßfragment und Ergänzungsvorschläge von K. Schefold (Mitte) und K. Fittschen (unten). Athen, Agora.



207 Geometrische Kämpfergruppe,
H. 11,3 cm. New York, Metropolitan
Museum of Art Inv. 17.190.2072.

gefallen: ›Neoptolemos‹ hält den Knaben am Bein gepackt, um ihn mit dem – ergänzten – Schwert zu erschlagen. Die Mutter (oder Amme?) hebt verzweifelt die – ebenfalls ergänzten – Hände; eine weitere Figur daneben legt in dem bekannten Klagegestus die – ergänzten – Hände an den – ergänzten – Kopf. Eine andere Deutung schlug Klaus Fittschen vor: Er fügte für die beiden Figuren links Instrumente hinzu und machte so aus dem dramatischen Massakerbild eine Akrobaten-szene.⁶ Unabhängig von einer Bewertung der Ergänzungsvorschläge wird deutlich, wie offen Einzelfiguren und ganze Szenen in dieser frühen Phase für Bedeutungszuschreibungen sind und wie vielseitig sie allein durch Attribute inhaltlich festgelegt werden konnten. Freilich sind damit nur soziale Rollen beschrieben: Krieger; Klagefrau; Musikant; Kind. Offen bleibt, ob damit eine allgemeine oder eine besondere Situation dargestellt wird, vielleicht sogar eine bestimmte Person. So kann eine Figur mit einer Kythara eine mythologische Gestalt wie Apollo oder Orpheus sein, ebenso gut aber ein zeitgenössischer Musiker oder Dichter; oder einfach ein unbestimmter Musikant. Die gleiche Unklarheit besteht, trotz vieler Detailangaben, für die dramatischen Kampfszenen (Boschung 2003 bes. 26–27). Sie lassen sich als über Generationen

⁶ Fittschen, Klaus: Zum Beginn der Sagendarstellung bei den Griechen. Berlin 1969, 23–26 A 12 Abb. 11.

tradierte Erfolge mythischer Helden verstehen, aber ebenso als aktuelle Taten der attischen Krieger oder gar als exemplarische Leistungen des Verstorbenen selbst. Eine Darstellung zeitgenössischer Kriege erscheint für das 8. Jahrhundert v. Chr. durchaus möglich, denn Homer beschreibt, wie Helena in ihren Wirkereien die aktuellen Kämpfe darstellte, die Trojaner und Griechen ihretwegen ausfochten (Homer, *Ilias* III 125–128): Das Produkt dürfte den Kriegsszenen der geometrischen Kratere durchaus ähnlich gesehen haben. Auffällig ist, dass die bereits bekannte Schrift nicht eingesetzt wird, um Figuren und Szenen zu identifizieren bzw. inhaltlich festzulegen. Eine Interpretation erfolgte also situativ, durch mündliche Erläuterung, und sie könnte sich für einen bestimmten Zeitraum stabilisiert haben.

Eine verbindliche Ikonographie für individuelle Figuren hat sich auch in den folgenden Jahrhunderten nur allmählich herausgebildet. Die Schwierigkeit lässt sich an einer kleinformatigen Bronzegruppe aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. verdeutlichen (*Abb. 207*). Sie zeigt einen Mann und die hybride Figur eines Mannes mit angehängtem Pferdeleib, die sich gegenüberstehen und sich mit ausgestreckten Armen an den Schultern fassen. Nach der Lanzenspitze an der linken Flanke des Pferdemanne ist ein Kampfgeschehen gemeint.⁷ Beide tragen konische Helme, die sie als Krieger ausweisen; ihr spitz zulaufendes Untergesicht gibt vielleicht einen Bart an. Das Mischwesen entspricht der Darstellung von Kentauren, wie sie seit dem 7. Jahrhundert verbindlich geworden ist.⁸ Unsicher ist freilich, ob diese ikonographische Festlegung auch schon für die Mitte des 8. Jahrhunderts gegolten hat oder ob damals auch andere Monster in dieser Weise dargestellt worden sind. Ausgehend vom Fundort im Zeusheiligtum von Olympia hat Ernst Buschor die Männergestalt als Zeus gedeutet, sein Gegenüber als den mythischen Gegner Typhon.⁹ Aber selbst wenn die Mischgestalt wie in späteren Jahrhunderten einen Kentauren meinen sollte, so bleibt offen, ob eine bestimmte, auch aus der Literatur bekannte Situation des Mythos gemeint ist, etwa eine Kentauiromachie des Herakles oder des Theseus. In einer Darstellung

⁷ New York, Metropolitan Museum of Art 17.190.2072. Himmelmann-Wildschütz a. O. 12 mit Abb. 18 Abb. 39. 40.– Hiller, Friedrich: Beobachtungen zur Form der geometrischen Plastik, *JdI* 94, 1979, 27–28 Abb. 3a.b.

⁸ Sengelin, Thomas u. a.: Kentauroi et Kentaurides. In: *LIMC* VIII 1997, 671–721. bes. 671.– Fittschen a. O. 88–126 bes. 111–112 SB 1; 124–125 mit Diskussion der Deutung.

⁹ Buschor, Ernst: Kentauren, *American Journal of Archaeology* 38, 1934, 128–132.



208a–b Kykladische Amphora aus Theben, H. 1,30 m. **b** Ausschnitt mit Tötung der Gorgo Medusa; H. 23 cm. Paris, Musée du Louvre CA 795.

des frühen 7. Jahrhunderts (*Abb. 31a–b*) ist der Gegner des Pferdemanne eindeutig benennbar: Er schwingt den Blitzstrahl, den einzig der Göttervater Zeus zu halten vermag und der bereits in der *Ilias* seine furchtbare Waffe ist.¹⁰ Er bleibt auch in den folgenden Jahrhunderten ein geläufiges Attribut, das eindeutig auf Zeus verweist.

In anderen Fällen sind ikonographische Festlegungen erst allmählich, zum Teil auch erheblich später erfolgt, wie sich am Beispiel der Gorgonen-Darstellungen verfolgen lässt. Die beiden frühesten, um 670 v. Chr. geschaffenen Bilder des Perseusmythos gestalten sie unterschiedlich. Das Relief einer kykladischen Amphora zeigt ein Mischwesen aus Frau mit nacktem Oberkörper und Pferd, also das weibliche Gegenstück zu den hybriden Pferdemännern (*Abb. 208a–b*). Ihr frontal zum Betrachter gedrehtes kreisförmiges Gesicht lässt zwei Reihen gebleckter Zähne erkennen. Zwischen den Augen wachsen fellartig angegebene Haare bis zur Nasenwurzel herab.¹¹ Dieses Monster ist nur durch den narrativen

10 Boston, Museum of Fine Art 95.12; protokorinthischer Aryballos, um 680 v. Chr.: Tiberios, Michalis in: LIMC VIII 1997, 317 Taf. 219 Zeus 16.– Vgl. Homer, *Ilias* I 580. VIII 133. IX 236. X 6. XI 184.

11 Paris, Louvre CA 795. Kykladische Amphora aus Theben: Topper, Kathryn: Maidens, Fillies and the Death of Medusa on a Seventh-Century Pithos, *Journal of Hellenistic Studies* 139, 2010, 109–119.– Krauskopf, Ingrid in: LIMC IV 1988, 312 Taf. 183 Nr. 290.



209a-b Amphore des Polyphem-Malers, H. 1,42 m. **b** Ausschnitt mit Kopf einer Gorgo. Eleusis, Archäologisches Museum Inv. 2630.

Kontext benennbar, denn Haltung und Ausrüstung des Mannes, der es enthauptet, entsprechen den literarisch überlieferten Versionen des Perseus-Mythos. Etwa gleichzeitig entwirft ein attischer Vasenmaler ein anderes Bild der Gorgonen (*Abb. 209a-b*).¹² Sie erscheinen als zwei laufende Frauen, die den entflohenen (und nicht dargestellten) Perseus verfolgen. Ihre Köpfe haben die Form von großen Bronzedinoi, d. h. von Mischgefäßen,¹³ deren Name (δεινός; deínos) an das Wort δεινός (deinós) anklingt, das »schrecklich« bedeutet. Wie bei den aufwendigen Bronzegefäßen dieser Form wachsen seitlich die Köpfe von Schlangen und Löwen hervor, ebenso aus den Schultern der Gorgonen. Ein geöffneter Mund mit spitzen Zähnen nimmt die ganze Breite der Köpfe ein; riesige Augen sind wie bei den Schlangenköpfen an den Rand der Gesichter geschoben. Von oben wächst eine dreieckige Fellpartie bis zum Mund herab. Ein aufgestellter Kamm bekrönt die beiden Fratzen. Auch hier sichert der Zusammenhang die Benennung, denn auf der Rückseite

¹² Eleusis, Archäologisches Museum: Krauskopf a. O. 313 Taf. 184 Nr. 312.

¹³ Zur Gattung: Hermann, Hans-Volkmar: Die Kessel der orientalisierenden Zeit I. Olympische Forschung 6. Berlin 1966.– II. Olympische Forschungen 11. Berlin 1979.



210a-b Protokorinthische Weinkanne aus Veji, um 630 v. Chr., H. 26 cm.
b Ausschnitt mit Paris-Urteil. Rom, Museo Nazionale di Villa Giulia Inv. 22679.

des Gefäßes liegt die enthauptete Gorgo Medusa. Beide Darstellungen haben das mythologische Geschehen in Bilder umgesetzt und dabei unabhängig von einander für die Monster nach eigener Vorstellung neuartige Gestalten geschaffen, die unter Verwendung heterogener Elemente als gräßlich und todbringend charakterisiert sind. In der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts hat sich dafür eine bestimmte Bildchiffre durchgesetzt: Der Kopf der Gorgo Medusa wird frontal gezeigt. Das runde Gesicht ist von einem breit aufgerissenen Maul mit Raubtierzähnen und heraushängender Zunge sowie von einer breiten gerümpften Nase mit großen Nüstern bestimmt. Oft wachsen Schlangen aus ihren Haaren, manchmal ist sie bärtig, manchmal trifft beides zu. In dieser Gestalt ist nun auch ein einzelner Kopf eindeutig als Gorgo bestimmt.

Seit dem 7. Jahrhundert werden zunehmend Namensbeischriften verwendet, um Figuren unmissverständlich zu bezeichnen. Auf einer protokorinthischen Weinkanne aus der Zeit um 630 v. Chr. wird das Urteil des Paris auf diese Weise kenntlich gemacht (*Abb. 210a-b*). Paris (»ΑΛ[ΕΧΑΝΔ]ΡΟΣ«), Athena (»ΑΘΑΝΑΙΑ«) und Aphrodite (»ΑΦΡΟΔ[ΙΤΕ]«) sind durch Namen individualisiert; die Benennungen für Hera und Hermes sind durch die Zerstörung des Gefäßes verloren. Dennoch sind beide Gottheiten mit Sicherheit nachzuweisen. Für die Anwesenheit des Hermes spricht das erhaltene Ende eines Heroldstabes (Kerykeion), der die Götterboten Hermes und Iris in ihrer Tätigkeit charakterisiert. In der Folge wird das Kerykeion denn auch neben

Reisehut (Petasos) und Flügelschuhen zu einem signifikanten Attribut des Hermes. Das Paris-Urteil, das aus der Konstellation der benannten Personen zu erschließen ist, erfordert die Teilnahme der Hera, für die der erhaltene Oberkopf einer weiteren Frau zu beanspruchen ist. Aphrodite und Athena tragen beide einen Kranz, haben ihr Haar in der gleichen Weise frisiert und zeigen die gleichen Gesichtszüge.¹⁴ Eine visuelle Differenzierung der wesensmäßig sehr unterschiedlichen Göttinnen hat hier noch nicht stattgefunden; ebenso wenig drei Generationen später auf der Darstellung eines attischen Tellers: Dort erscheinen die drei Göttinnen, über deren Schönheit Paris urteilen soll, in gleicher Größe, in gleicher Bekleidung, mit der gleichen Frisur und austauschbaren Gesichtszügen.¹⁵ Vielleicht soll der bestickte Mantel der mittleren Göttin ihren Vorrang bezeichnen und sie damit als Hera kenntlich machen; ihr würde freilich auch die vorderste Position im Zug der Göttinnen zukommen. So kann der Manteldekor auch nur dazu eingesetzt worden sein, um die drei Frauengestalten optisch gegeneinander abzusetzen.

Noch um 580 v. Chr. treten in einer Götterprozession des attischen Vasenmalers Sophilos Gruppen von Göttinnen auf, die zwar durch Beischriften als »M(o)irai«, »Ny(m)phai«, »Mo(u)sai« oder »Charites« benannt sind, sich ikonographisch aber nicht unterscheiden. Eine weitere Dreigruppe von Frauen, deren Bezeichnung verloren ist, dürfte die Horen darstellen.¹⁶ Auf dem etwas jüngeren Krater des Malers Kleitias werden Horen (*Abb. 57a–b*) und die Moiren ebenfalls als Gruppe benannt. Dagegen sind die Namen der Musen einzeln aufgeführt.¹⁷

Bis zum Ende des 6. Jahrhundert erfolgte für einzelne Gottheiten eine regelmäßige Zuordnung von Attributen: Blitzstrahl für Zeus; Dreizack

14 Rom, Villa Giulia Inv. 22679. Giuliani, Luca: Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst. München 2003, 119–121.– D’Acunto, Matteo: Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C. Berlin/Boston 2013, 113–127. 132 Taf. 5.10,2; 13,4.

15 Florenz, Archäologisches Museum Inv. 9674. Demargne, Pierre in: LIMC II 1984, 958 Athena 10.

16 London, British Museum 1971.11–1.1. Williams, Dyfri: Sophilos in the British Museum, Occasional Papers on Antiquity 1. Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. Malibu 1983, 9–34.

17 Florenz, Archäologisches Museum, Inv. 4209. Cristofani, Mauro: Le iscrizioni. In: Maetzke, Guglielmo u. a.: Materiali per servire alla storia del Vaso François. Bollettino d’arte 62 Serie speciale 1. Rom 1977, 175–195.– Giuliani a. O. 150–151 mit dem Nachweis, dass die Angabe der Namen mit der Aufzählung der Musen bei Hesiod zusammenhängt.



211a-b Schale des Oltos mit Götterversammlung, um 510 v. Chr., Dm. 52 cm. Tarquinia, Museo Nazionale Inv. RC 6848.

für Poseidon; Aegis mit Gorgoneion und Helm für Athena; Heroldstab für Hermes und Iris; Löwenfell und Keule für Herakles; Flügel für Nike und Eros. Das geschieht nicht für alle Gottheiten oder Heroen gleichzeitig und in gleicher Weise, wie schon die bisherigen Beispiele erkennen lassen. Auf einer Schale des Malers Oltos (*Abb. 211a-b*) sind die sitzenden Götter nicht nur durch Beischriften, sondern auch durch signifikante Attribute bezeichnet: Zeus durch den Blitz; Athena durch Aegis und Helm; Hermes durch Flügelschuhe und Reishut; Aphrodite durch eine Taube; Ares durch Waffen. Attribute können narrativ sein und auf bestimmte Ereignisse eines Mythos verweisen. So hat Herakles sein Löwenfell durch die Erlegung des nemeischen Löwen erbeutet; das Gorgoneion der Athena ist von Perseus durch die Enthauptung der Gorgo Medusa gewonnen worden. Andere sind Ausdruck von Fähigkeiten und Eigenheiten, wie etwa die Fußflügel des Hermes, und wieder andere wie Blitzbündel, Bogen oder Lanze bringen die Macht der Dargestellten zum Ausdruck.

In jedem Falle sind Attribute nicht einfach Namensschilder, sondern eröffnen zusätzliche Assoziationsfelder. Wie die Beinamen der Götter,¹⁸ so reflektieren auch die Attribute Vorstellungen von ihren Eigenarten und Leistungen. Manchmal ist die Herausbildung einer festen Götterikonographie offensichtlich Ergebnis eines längeren Prozesses; manchmal scheint sie – wie im Falle der hellenistischen Horen (S. 159) – auf ein bestimmtes Ereignis zurückzugehen; gelegentlich ist sie – so für Kairos (S. 177–183) – das Werk eines einzelnen Künstlers oder wird – wie bei Mars Ultor – für einen politischen Kontext geschaffen. Die Vorlage der Mithrasreliefs, die nicht nur Tracht, Haltung und Attribute, sondern auch eine Reihe weitere Elemente verbindlich festlegte, war das Ergebnis eines einmaligen Gestaltungsakts um 100 n. Chr. in Rom (S. 217–228). Eine ikonographisch stabile Erscheinungsform kann die Identität einer Gottheit sichern, auch wenn die Darstellungen – wie bei Mars Ultor – durch verschiedene Beinamen unterschieden sind (Boschung 2014a). Auf der anderen Seite kann der Name unterschiedliche Ikonographien verklammern. So erscheint Dionysos sowohl jugendlich, nackt und mit weiblicher Frisur, aber auch mit kurzem Chiton und Rehfell oder in den Mantel gehüllt als reifer Mann mit Vollbart (*Abb. 212–214*).¹⁹

Am Beispiel des augusteischen Mars Ultor ließ sich Ikonographie als Ausdruck religiöser Vorstellungen analysieren (Boschung 2014a), wobei sich die Statue formal als heterogenes Konstrukt erwies, das zeitgenössische und ideale Elemente kombiniert. Zeitgenössisch ist die Form des reliefverzierten Muskelpanzers,²⁰ während der runde Schild, die Drapierung des Mantels und die drei rundplastischen Figuren auf dem korinthischen Helm an Vorbilder des 5. Jahrhunderts erinnern.²¹ Mit

18 Dazu etwa García Ramón, José Luis: Götterbilder, religiöse Vorstellungen und epitheta deorum. In: Boschung/Schäfer 2015, 109–137.

19 Cain, Hans-Ulrich: Dionysos. »Die Locken lang, ein halbes Weib?...«. Ausstellungskat. München 1997.

20 Fischer, Thomas: Die Armee der Caesaren. Archäologie und Geschichte. Regensburg 2012, 164.– Zum Panzer mit einer kurzen und einer langen Reihe von reliefgeschmückten Pteryges, die ohne die üblichen Lederlaschen direkt über der Tunica getragen werden, vgl. Vermeule 1959–60, 19 D5 Taf. 6,19 (Ravennarelieff). 37 Nr. 31A Taf. 6,19a. 40 Nr. 50 Taf. 7,22.– Die Tunica der Mars-Statue in den kapitolinischen Museen ist zum größten Teil ergänzt, aber durch Reste am linken Oberschenkel nachgewiesen.

21 Leipen, Neda: Athena Parthenos, a Reconstruction. Toronto 1971, 32–33.– Nick, Gabriele: Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption. Mainz 2002, 173 Taf. 19,1–2; 22.



212 Dionysosstatue; ›Bacchus Richelieu‹, H. 1,94 m. Paris, Louvre MA 87.



213 ›Dionysos Hope‹, H. 2,09 m. New York, MMA Inv. 1990.247.

diesen Rückbezügen wird der augusteische Mars Ultor an die Götterbilder der griechischen Klassik angeglichen, die nach antikem Verständnis die bedeutendsten Statuen überhaupt waren. Das emblematische Motiv, das den Muskelpanzer schmückt, zeigt zwei geflügelte und gehörnte Löwen greifen, die einen Kandelaber flankieren (*Abb. 215*). Sie gelten als Begleiter des Apollo, der von Augustus als Schutzgott verehrt wurde, aber auch der Rachegöttin Nemesis. So rufen sie die Rolle des Mars als Rächer in Erinnerung und verdeutlichen zugleich den göttlichen Beistand für die Taten des Augustus. Die mächtigen und gefährlichen Mischwesen, die nach antiker Vorstellung am äußersten Rand der Oikumene leben,²² sind Mars untergeordnet und werden von ihm beherrscht. Der Kandelaber in der Mitte dient als Thymiaterion zur Darbringung von Rauchopfern,²³ wie die Flamme zeigt, die aus der bekrönenden Metallschale auflodert.

22 Leventopoulou, Maria: Gryps. In: LIMC VIII 1997, 609–611, 609–611 mit weiterer Literatur und Verweisen.

23 Krauskopf, Ingrid: Thymiaterien. In: ThesCRA V 2005, 212–223, 212–223.



214 Dionysosstatue des Typus ›Sardanapal‹, H. 1,95 m. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 3035.



215 Statue des Mars Ultor; Brustpanzer. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 58.

Das Motiv evoziert die sakrale Aura, die den Gott umgibt und die durch mächtige Wärter geschützt wird. Die Greifen stehen zudem auf einem symmetrisch ausgebreiteten Rankenornament, das ein geläufiges Symbol der *aurea aetas* ist, des von Augustus herbeigeführten goldenen Zeitalters (Zanker 1987, 184–188). Abweichend von der traditionellen Ikonographie, die Mars wie den griechischen Kriegsgott Ares jugendlich und mit glatten Wangen darstellt, trägt der augusteische Mars Ultor einen dichten Vollbart, der den Vatergottheiten wie Jupiter und Neptun angepasst ist. Das evoziert die Rolle des Kriegsgottes als Vater der Stadtgründer Romulus und Remus, die auch andere augusteische Denkmäler hervorheben.

Neben Attributen können auch signifikante somatische und physiognomische Formen sowie Besonderheiten der Tracht und der Haltung eingesetzt werden, um Figuren erkennbar zu machen. Die wenigsten



216 Cancellariarelf A, H. 2,06 m. Ausschnitt mit Genius des Senats (links) und Genius populi Romani. Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano Inv. 13389–13391.



217 Sesterz des Galba, Rückseite mit Honos (links) als Jüngling mit langem Haar, Hüftmantel und Füllhorn; Virtus in Amazonentracht mit Schwert und Lanze.

dieser visuellen Merkmale sind in dem Sinne individuell, dass sie für sich allein eine einzige Person kennzeichnen könnten. Vielmehr zeigt sich eine doppelte Ambivalenz. So kann ein Attribut wie der Bogen unterschiedlichen Gottheiten oder Personifikationen beigegeben werden, Apollo, Artemis, Eros und anderen mehr; der Heroldstab kennzeichnet sowohl Hermes wie Iris als Götterboten. Die kraftvolle Physiognomie des Zeus mit dichten Locken und Vollbart kann auch für Darstellungen des Poseidon, Asklepios oder Sarapis verwendet werden; seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. finden sich jugendliche weiche Körper bei Dionysos wie bei Apollo. Eine eindeutige Bezeichnung ergibt sich erst aus der Kombination mit anderen Attributen, mit Tracht, Geschlecht und Altersstufe, ferner – wie beim Parisurteil – durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Figurenkonstellation. So zeigen der *Genius populi Romani* als Personifikation des römischen Volkes (Abb. 216) und *Honos* als Personifikation der Ehre (Abb. 217) die gleiche Alterstufe, die gleiche Tracht und Frisur sowie die gleichen Attribute: Als bartlose Jünglinge mit vollen Locken und idealem nacktem Oberkörper tragen beide einen Hüftmantel und halten ein Füllhorn in der gesenkten linken Hand. Zu benennen und voneinander zu unterscheiden sind sie nur durch den Kontext:



218 Basis der Antoninus Pius-Säule, H. 2,47 m. Ausschnitt mit Dea Roma. Rom, Musei Vaticani Inv. 5115.

Während *Honos* in einer festen Verbindung mit *Virtus* («Tapferkeit») auftritt,²⁴ erscheint der Genius des römischen Volkes zusammen mit dem Genius des Senats. Dabei bezeichnen diese gleich gestalteten Figuren durchaus Unterschiedliches: in einem Falle wird die Gesamtheit aller römischer Bürger in einer Person verkörpert; im anderen Falle die Ehre, die herausragende Persönlichkeiten durch außergewöhnliche Leistungen im Dienste des Staates gewinnen. *Virtus* wiederum ist von *Dea Roma*, der Verkörperung der Stadt Rom (*Abb. 218*), ikonographisch nur durch die unterschiedliche Haltung zu unterscheiden, da beide als bewaffnete und behelmte Frauen im kurzen Chiton und mit entblösster Brust dargestellt wurden; in beiden Fällen bilden ältere Amazonenbilder den Bezugspunkt. Aber während *Dea Roma* thronend und mit unterschiedlichen Partnern (etwa auch neben dem Kaiser sitzend) erscheint, präsentiert sich *Virtus* stehend. Wenn solche Ambivalenzen vermieden werden sollten, so mussten ikonographische Differenzen markiert werden. Dieses Anliegen berücksichtigte Lysipp in der Gestaltung der Kairos-Statue, indem

24 Pfanner, Michael: Der Titusbogen. Mainz 1983, 81–82. 98–99.



219 Meleagersarkophag mit Aufbahrung und Beweinung des Getöteten, H. 74 cm. Paris, Louvre MA 539.

er sie von dem gleichaltrigen Eros durch eine spezifische Frisur und durch eine andere Form der Flügel (S. 177–180) unterschied. Auf der anderen Seite kann dieselbe benannte Gottheit oder Personifikation in verschiedenen Darstellungen unterschiedliche Attribute haben, wie sich das für die Jahreszeiten zeigen lässt (S. 158).

Wie schon bei den Trauernden der geometrischen Prothesis-Bilder (S. 85–86), so können auch später Gesten und Gebärden die Bedeutung einer Figur bezeichnen.²⁵ »Körpersprachliche Elemente« (Wulf Raeck) entziehen sich freilich der Festlegung auf eine einzige Bedeutung.²⁶ Auch wenn sie oft selbsterklärend erscheinen, so sind sie doch vage und vieldeutig. Das zeigen etwa die Versuche, die ausgreifende Handbewegung der Reiterstatue Marc Aurels auf dem Kapitol zu deuten. Die mittelalterliche Beschreibung des Magister Gregorius deutete sie um

25 Hirschmann, Rolf: Gebärden. In: DNP 4, 2003, 819–827.

26 Raeck, Wulf: Die »Oinomaos-Pose«. Zur Interpretation körpersprachlicher Elemente in der antiken Kunst. In: Müller, Rebecca / Rau, Anselm / Scheel, Johanna (Hrsg.): Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 16. Berlin 2015, 81–95.

1200 n. Chr. als Geste der Ansprache oder des Befehlens.²⁷ Eine neuere Untersuchung kommt zum Schluss, »dass die Grundbedeutung der erhobenen rechten Hand ganz allgemein auf das Handeln des Dargestellten hinweist.«²⁸ Selbst eine vermeintlich eindeutige Geste wie der Handschlag zweier Personen (δεξιῶσις, *dextrarum iunctio*) als Ausdruck der Verbundenheit kann unterschiedlich ausgelegt oder präzisiert werden: Als Begrüßung oder als Abschied; als Sinnbild einer Ehe oder Adoption; im politischen Bereich als *concordia* (Eintracht) oder *fides* ([Vertrags-] Treue) und spezieller als *pietas August(i)*, *fides exercit(us)*, *pax Augusti*, *amor* bzw. *caritas mutua Aug(ustorum)*.²⁹ Die Bedeutung einer Geste kann über Jahrhunderte hinweg stabil bleiben. So findet sich der Trauergestus der Klagefrauen des 8. Jahrhunderts bereits in mykenischen Darstellungen, aber auch noch sehr viel später.³⁰ Noch auf den römischen Sarkophagen des 2. Jahrhunderts n. Chr. ist das Raufen der aufgelösten Haare Ausdruck hemmungsloser Trauer (Abb. 219).³¹ Aber die zum Kopf geführten Hände und die ausgebreiteten offenen Haare können inzwischen auch die aus dem Meer auftauchende Aphrodite Anadyomene (Abb. 220) charakterisieren.³² Hier bezeichnen sie nicht einen emotionalen Ausbruch, sondern verweisen auf ein singuläres biographisches Moment

27 Magister Gregorius § 4–5 Z. 56–163.: »*tanquam populo loquens vel imperans*«. Vgl. hier S. 321–326.

28 Bergemann, Johannes: Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich. Mainz 1990, 6–8.

29 Hölscher, Tonio: Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, JdI 95, 1980 bes. 301–303.– Davies, Glenys: The Significance of the Handshake Motif in Classical Funerary Art. In: American Journal of Archaeology 89, 1985, 627–640.

30 Boschung 2003, 32.– Mykenische Trauerbilder: Kramer-Hajos, Margaretha: Mourning on the Larnakes at Tanagra. Gender and Agency in the Late Bronze Age Greece, Hesperia 84, 2015, 627–667.

31 Koch, Guntram: Die mythologischen Sarkophage. Meleager. ASR XII 6. Berlin 1975, 120–121 Nr. 116 Taf. 103. 106. 108.– Baratte, François: Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d' époques romaine et paléochrétienne. Paris 1985, 97–100 Nr. 37.

32 Stemmer, Klaus (Hrsg.): In den Gärten der Aphrodite, Ausstellungskat. Berlin 2001, 29–30 Kat. B 2.– Delivorrias, Angelo u. a.: Aphrodite. In: LIMC II 1984, 54–56 Nr. 423–454 Taf. 40–43; 76–77 Nr. 667–687 Taf. 66–68.– Jentel, Marie-Odile: Aphrodite (in periphéria orientali), ebenda 156–158 Nr. 40–89 Taf. 158–163.– Schmidt, Evamaria: Venus. In: LIMC VIII 1997, 202 Nr. 78–87 Taf. 137–138; 206 Nr. 133–144 Taf. 142.



220 Statuette der Aphrodite Anadyomene, H. 62,5 cm. Bilthoven, Privatbesitz (einst Sammlung Pringsheim, München).

der Göttin, die weder gezeugt noch geboren worden ist, sondern aus den abgetrennten Genitalien des Himmelsgottes Uranos entstand und nun in strahlender Schönheit dem Meer entsteigt (Hesiod, *Theogonia* 188–200). Die Entfaltung der Darstellungsmöglichkeiten führte auch zu einer Differenzierung der Bedeutung, die jeweils durch den Kontext festgelegt wird.

Eine präzise lexikalische Zuordnung einzelner Gesten und Gebärden zu fest umrissenen Inhalten ist also ebenso wenig möglich wie bei physiognomischen Elementen und bei den meisten Attributen. Dennoch ergab sich aus dem Zusammenwirken einer Vielzahl visueller Verweise ein semantisches System, das vor dem Hintergrund eigener lebensweltlicher Erfahrungen und gesellschaftlicher Normen, im Zusammenhang mit Vorkenntnissen, insbesondere auch durch Kontexte und diskursive Rahmungen ein zuverlässiges Verständnis der Darstellungen erlaubte. Dieses System ist flexibel; es erlaubt es, durch zusätzliche Komponenten Bezüge zu verstärken oder durch den Wechsel von Bildelementen Bedeutung zu nuancieren. Ebenso kann es durch unkonventionelle Ikonographien und die Verknappung von Attributen Szenen soweit offen halten und verrätseln, dass sie nur durch zusätzliche Erläuterungen verständlich werden. Das erklärt, warum prominente archäologische Objekte wie die Portlandvase³³ oder die Tazza Farnese³⁴ trotz jahrhundertelanger Anstrengungen bis heute in ihrer Deutung umstritten sind. In anderen Fällen – so beim Kairos des Lysipp – veränderte ein späterer literarischer Text die Sichtweise und bestimmte in der Folge die Interpretation der Figur (Kap. II.1.2).

33 Vgl. die Zusammenstellung von Deutungsvorschlägen in *Journal of Glass Studies* 32, 1990, 172–176.

34 Vgl. etwa Dwyer, Eugene J. / Pollini, John: *The Tazza Farnese Reconsidered*, *American Journal of Archaeology* 96, 1992, 249–300. – Vollmer, Cornelius: *Die Tazza Farnese. Versuch einer neuen Datierung und Gesamtinterpretation*, *Numismatica e Antichità Classiche* 41, 2012, 151–178.

3. PERSISTENZ

3.1 FORMVERLUST: FRAGMENT, RUINE, PALIMPSEST

Artefakte sind einerseits durch einen Prozess der Formgebung entstanden; auf der anderen Seite ist ihre gewordene Form vielfach gefährdet. Menschliche Hände können Grabmonumente aus Stein nicht nur schaffen, sondern auch zerstören, wie der Dichter Simonides von Keos in den Jahrzehnten um 500 v. Chr. erkannte.¹ Auch auf Dauer angelegte Werke wie Statuen sind, so stellte Cicero fest, Stürmen, Gewalt und Alterung ausgesetzt.² Archäologische Objekte sind denn auch seit ihrer Entstehung in den meisten Fällen erheblich verändert: durch Zersetzung der Materialien, durch Risse und Brüche, durch Verfärbung, Abnutzung, Verwitterung, aber auch durch gezielte Beschädigung. Gegenstände der Klassischen Archäologie sind fast durchwegs Fragmente und Ruinen: die zerstörten und entstellten Relikte untergegangener Epochen. Durch den ›Torso vom Belvedere,‹³ insbesondere seit Rilkes Gedicht auf einen spätarchaischen Torso⁴ sind *Fragment* und *Ruine* viel beachtete und in den Kulturwissenschaften oft besprochene Denkfiguren (*Abb. 221*).⁵

1 Page, D. L. (Hrsg.): *Poetae Melici Graeci*. Oxford 1962, Simonides 581.

2 Cicero, *Philippica* 9,14: »sed statuæ intereunt tempestate, vi, vetustate ...«.

3 Raeck, Wulf: »Hohes Ideal« oder »entarteter Körpersinn«? Veränderung und Kontinuität kunstarchäologischer Bewertungskriterien am Beispiel des Torso vom Belvedere, *JdI* 103, 1988, 155–167.– Wünsche, Raimund (Hrsg.): *Der Torso. Ruhm und Rätsel*. Ausstellungskat. München 1998.

4 Hausmann, Ulrich: *Die Apollonsonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder*. Berlin 1947.– Linfert, Andreas, *Antike Plastik* 12, 1977, 81–91.

5 Vgl. etwa Barbanera, Marcello: *La forza delle rovine*. Rom/Mailand 2015.– Koczisky, Eva: *Das fremde Land der Vergangenheit. Archäologische Dichtung der Moderne*. Köln/Weimar/Wien 2015, 11–19 mit weiterer Lit.



221 Torso einer Männerstatue aus Milet, um 500 v. Chr., H. 1,32 m. Paris, Musée du Louvre MA 2792.



222 Relief mit Darstellung eines Erdbebens, H. 16,5 cm. Pompeji, Haus der L. Caecilius Iucundus.

Fragmente sind Trümmer von Artefakten, die durch Einwirkung von Gewalt zerbrochen sind; *fragmentum* (von *frangere*; zerbrechen, zerstückeln, zertrümmern) bezeichnet das Ergebnis einer gewaltsamen Zerstörung. Dabei kann die einwirkende Gewalt unabsichtlich und zufällig ausgeübt werden, wenn etwa der Mundschenk des P. Vedius Pollio aus Unachtsamkeit ein kostbares Kristallgefäß zerbrach (Cassius Dio 43, 32, 2), wenn ein Erdbeben auch die Statuen auf dem Forum von Pompeji in Mitleidenschaft zog (*Abb. 222*)⁶ oder wenn der Felssturz des Jahres 373 v. Chr. in Delphi eine Gruppe von Bronzestatuen unter sich begrub.⁷ Der Stadtbrand des Jahres 64 n. Chr. beeinträchtigte auch eine Gruppe von Kaiserstatuen, die danach abgeräumt wurden (S. 250–251). Als 1791 das Haus des Herzogs von Richmond in Privy Gardens abbrannte, wurde dabei auch ein viel bewundener und von Sammlern in ganz Europa begehrter Venus-Torso zerstört; er ließ sich zwar wieder zusammensetzen, hatte aber sein Renommée für immer verloren (*Abb. 223*).⁸

Oft geschah die Zerstörung absichtlich, um Objekte unbrauchbar zu machen, z. B. bei der Abräumung und rituellen Deponierung alter Weihgeschenke in den Heiligtümern, durch die den Göttern gestiftete Objekte vor profaner Nutzung geschützt werden sollten.⁹ Gewalt kann aber

⁶ Relief im Haus des L. Caecilius Iucundus: Kraus, Theodor / von Matt, Leonardt: *Lebendiges Pompeji*. Köln 1973, 19 Abb. 9.– Dubbini, Rachele in: *Barbanera a. O.* 158 mit Abb. 10.

⁷ Chamoux, François: *L'aurige*. In: *Guide de Délyphes. Le musée*. Paris 1991, 181–186.

⁸ Boschung, Dietrich in: Boschung, Dietrich / von Hesberg, Henner: *Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen in Yorkshire*. MAR 35. Wiesbaden 2007, 113–114.

⁹ So wurde in Aventicum eine Kultstatue der Minerva in einem ummauerten Raum deponiert: Bossert, Martin: *Die Rundskulpturen von Aventicum*. Bern 1983, 22–27 Nr. 9 Taf. 9,2.



223 Torso einer Venus, H. 76 cm. London, British Museum 1583.

auch – wie im Falle der Portlandvase¹⁰ – gegen das Artefakt selbst gerichtet sein. Noch schlimmer erging es einem Volutenkrater des 6. Jahrhundert v. Chr. in Florenz (*Abb. 57a*): In Fragmenten gefunden, wurde er nach seiner Restaurierung von einem Museumswärter 1900 gewaltsam zerstört, 1966 durch eine Überschwemmung erneut schwer beschädigt.¹¹ Häufiger richtet sich die Aggression gegen den Inhalt einer Darstellung oder gegen den Dargestellten.¹² Dies geschah bei der Abräumung feindlicher oder unerwünschter Siegesdenkmäler,¹³ bei der Vernichtung von Bildnissen gestürzter Herrscher (*Abb. 224*)¹⁴ oder bei der Beseitigung heidnischer Kultbilder in der christlichen Spätantike, und es geschieht aktuell im Nahen und Mittleren Osten durch islamistische Terrorgruppen.¹⁵ In solchen Fällen ging und geht es nicht nur um die Zerstörung eines missliebigen Objekts, sondern um die Beseitigung der Form als Träger einer Botschaft oder als Repräsentation einer Person.

Dabei mussten manchmal nur einzelne Bestandteile beseitigt werden. So genügte es für die Umwidmung eines kaiserlichen Monuments, die Inschrift und signifikante Elemente des Porträtkopfes abzuändern; die Reliefszene oder die Porträtstatue selbst konnte für einen der Nachfolger wiederverwendet werden, weil die Statuenkörper nicht als individuell aufgefasst wurden, sondern als Verkörperung allgemeiner Werte. So wurde aus zwei Platten eines langen und vielfigurigen Frieses, der die Siege Trajans über die Daker und die Eroberung einer Provinz feierte, durch Überarbeitung des Kaiserkopfs und eine neue Widmung die Darstellung

10 Zwierlein-Diehl, Erika: *Antike Gemmen und ihre Nachleben*. Berlin/New York 2007, 248. 467 *Abb.* 189.

11 Maetzke, Guglielmo u. a.: *Materiali per servire alla storia del Vaso François*. Bollettino d' arte 62 Serie speciale 1. Rom 1977 bes. 85–100.

12 Bredekamp, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt a. M. 1975.

13 Vgl. Reusser, Christoph: *Tropaea Marii*. In: Steinby, Eva M.: *Lexicon Topographicum Urbis Romae V*. Rom 1999, 91.

14 Fleckner, Uwe: *Damnatio memoriae*. In: Fleckner, Uwe / Warnke, Martin / Ziegler, Hendrik: *Handbuch der politischen Ikonographie I*. München 2011, 208–215. – Für die römische Kaiserzeit: Varner 2004. – Boschung, Dietrich: *Römische Kaiserporträts. Zeichen der Loyalität und Spuren der Revolte*. In: Boschung, Dietrich / Hellenkemper, Hansgerd (Hrsg.): *Kosmos der Zeichen. Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter*. ZAKMIRA 5. Wiesbaden 2007, 255–268.

15 Gramaccini 1996, 28–47. – Funke, H.: *Götterbild*. In: *Reallexikon für Antike und Christentum XI* (1981) 659–827. bes. 808–815.



224 Verstümmelter Kopf des Domitian,
H. 12 cm. Köln, RGM Inv. 2002,2.

der Befreiung Roms von der Tyrannenherrschaft des Maxentius durch Konstantin (*Abb. 225*)¹⁶. Ebenso reichte es für die Entnazifizierung des Münchner Königsplatzes offensichtlich aus, die beiden ›Ehrentempel‹ zu sprengen, die das ideologische Zentrum der 1935 errichteten Randbebauung bildeten. Die restlichen Teile ließen und lassen sich als isolierte Verwaltungsgebäude weiterhin nutzen.¹⁷

Fragmente von Artefakten können in neue Kontexte eingebunden werden. So wurden in Olympia im 7. Jahrhundert v. Chr. ältere Bronzegefäße aus dem Vorderen Orient in Stücke geschnitten, um ihre figürlichen Frieze als Gewandschmuck von drei Frauenstatuen aus getriebenem Blech zu verwenden. Dazu wurden sie mit neu geschaffenen

16 Leander-Touati. Anne-Marie: *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art*. Stockholm 1987 bes. 21–22 Taf. 3. 11. 41,1–3.

17 Lauterbach, Iris (Hrsg.): *Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption*. München 1995 bes. 157–180.



225 Rom, Konstantinsbogen. Abschnitt des großen trajanischen Schlachtfrieses; der Kopf des Kaisers wurde zu Konstantin umgearbeitet, H. 3,00 m.

Gesichtern, Händen und Gewandteilen zusammengenietet.¹⁸ In dem neuen Kontext war die ursprüngliche Funktion der fragmentierten Teile nicht mehr erkennbar und es dürfte den meisten Betrachtern entgangen sein, dass die Figuren aus Stücken unterschiedlicher Herkunft und Zeitstellung zusammengesetzt worden waren. In ähnlicher Weise integriert die Statue der Heiligen Fides in Conques aus dem 9. Jahrhundert n. Chr. einen antiken Kopf aus Goldblech,¹⁹ wohl Teil einer gallo-römischen

18 Borell, Brigitte / Rittig, Dessa: Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia. Der Fundkomplex aus Brunnen 17. Olympische Forschungen 26. Berlin / New York 1998.– Schweizer, Beat: Fremde Bilder – andere Inhalte und Formen des Wissens. Olympia in der ›orientalisierenden‹ Epoche des 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. In: Kienlin, Tobias (Hrsg.): Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur. Bonn 2005, 369–372.

19 Taralon, Jean / Taralon-Carlin, Dominique: La majesté d'or de Sainte Foy de Conques, Bulletin monumental 155-I, 1997, 1–73 bes. Abb. 9–17.– Fricke, Beate: *Ecce Fides*. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen. München 2007 bes. 46–48 Abb. 62–63.



226a Antiker Kopf aus getriebenem Gold; am Reliquiar der Heiligen Fides wiederverwendet, H. 14 cm. Conques, Abteischatz von Ste Foy.



226b Reliquiar der Heiligen Fides, H. 85 cm; unter Verwendung des antiken Kopfs Abb. 226a. Conques, Abteischatz von Ste Foy.

Apollo-Darstellung (*Abb. 226a-b*).²⁰ Der Apollo-Kopf, der zunächst Teil einer vollständigen antiken Götterfigur war, ist als isoliertes Element unverändert übernommen und zum Antlitz der Heiligen geworden. In anderen Fällen war es wichtig, dass sich die integrierten Bruchstücke von ihrem Rahmen deutlich abheben. Als die Athener nach den Perserkriegen die Akropolis erneuerten, bauten sie die Säulentrommeln eines unfertigen gebliebenen und von den Persern im Bauzustand zerstörten Tempels weithin sichtbar in die Nordmauer ein, zur Erinnerung an den

²⁰ Vgl. etwa Baratte, François: *Trésors d' orfèvrerie gallo-romains*. Paris 1989, 98–100 Nr. 28. 29 (aus Notre-Dame d'Allençon; 3. Jahrhundert n. Chr.).

Frevel der Barbaren wie an die eigene Verteidigungsleistung.²¹ Auch bei der mittelalterlichen Verwendung von Spolien konnten Teile antiker Artefakte gezielt als Fragmente inszeniert werden.²²

Besonders verheerend wirkte es sich aus, wenn durch Veränderungen der politischen oder kulturellen Rahmenbedingungen ganze Gruppen oder Gattungen von Artefakten obsolet wurden. Oft war dann die Fragmentierung von Artefakten nur eine Vorstufe zur vollständigen Beseitigung oder Vernichtung. Die Zerkleinerung von Silberplatten²³ oder von Statuen²⁴ sollte die Weiterverarbeitung des Steins oder des Metalls als Rohstoff ermöglichen. Antike Grabsteine ließen sich ebenso wie Statuentrümmern als Baumaterial verwenden, wenn die Skulpturen²⁵ ihre Bedeutung verloren hatten, unerwünscht geworden waren oder als störend empfunden wurden. Beim Bau von Verteidigungsanlagen, der oft unter großem Zeitdruck erfolgen musste, wurden regelmäßig ältere Monumente abgetragen und ihre Teile als Baumaterial verwendet.²⁶

21 Wrede, Henning: Waffen gegen die Perser, *Archäologischer Anzeiger* 1996, 37–41.

22 Altekamp, Stefan / Marcks-Jacobs, Carmen / Seiler, Peter (Hrsg.): *Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition. Topoi Berlin Studies of the Ancient World*. Berlin 2013.

23 *Funde von Groß-Bodungen*: Grünhagen, Wilhelm: *Der Schatzfund von Groß-Bodungen*. Berlin 1954.

24 Boschung, Dietrich: Torso einer Aphrodite-Statue. In: Knoll, Kordelia / Vorster, Christiane / Woelk, Moritz: *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II. Idealplastik der römischen Kaiserzeit 1*. München 2011, 223–225.

25 Venusstatue aus Marmor, in Köln bei einer Straßenerneuerung des späten 4. Jahrhunderts verbaut: Naumann-Steckner, Friederike: Die Aphrodite von der hohen Straße zu Köln. In: Von Anfang an. *Archäologie in Nordrhein-Westfalen*. Ausstellungskat. Köln 2005, 400–403.

26 Spätantike Befestigungen in Gallien und Germanien: Hiernard, Jean: *Des remplois singuliers: les spolia inclus dans les enceintes tardives des Trois Gaules*. In: Ballet, Pascale / Cordier, Pierre / Dieudonné-Glad, Nadine (Hrsg.): *La ville et ses déchets dans le monde romain: Rebut et recyclages*. Montagnac 2003, 259–270.– Clemens, Lukas: Zum Umgang mit Grabbauten der frühen und mittleren Kaiserzeit während der Spätantike und des Mittelalters nördlich der Alpen. In: Boschung, Dietrich (Hrsg.): *Grabbauten des 2. und 3. Jahrhunderts in den galischen und germanischen Provinzen. ZAKMIRA 7*. Wiesbaden 2009, 313–328.– »Gotenmauer« in Milet: von Gerkan, Armin: *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899 II 3. Die Stadtmauern*. Berlin/Leipzig 1935, 83; dazu Blümel, Carl: *Die archaischen Skulpturen der staatlichen Museen zu Berlin*. Berlin 1935, 52–54 Nr. 49–53 Abb. 135–147; 55 Nr. 55–56 Taf. 152–155.



227 Neumagen, konstantinisches Kastell. Verbaute Blöcke römischer Grabbauten der frühen Kaiserzeit.

Das betraf vor allem die aufwendigen und massiven Gräber. So wurden in konstantinischer Zeit zahlreiche monumentale Grabbauten an den Ausfallstraßen Triers abgebrochen und in den Fundamenten des Kastells von Neumagen verbaut (Abb. 227).²⁷ Ebenfalls in konstantinischer Zeit wurden in Rom die Grabsteine der *equites singulares Augusti* abgeräumt und für die Fundamente der Basilika SS. Marcellino e Pietro verwendet (Abb. 228–230).²⁸ Diese kaiserliche Elitetruppe hatte außerhalb Roms an der Via Casilina über ein eigenes Friedhofsareal verfügt, auf dem ihre verstorbenen Mitglieder bestattet worden waren.

27 von Massow, Wilhelm: Die Grabmäler von Neumagen. Berlin/Leipzig 1932.

28 Busch, Alexandra: Militär in Rom. Militärische und paramilitärische Einheiten im kaiserzeitlichen Stadtbild. Palilia 20. Wiesbaden 2011, 127–137.



228 Rom, SS. Marcellino e Pietro. Fundament mit verbauten Grabsteinen der *equites singulares*.



229–230 Grabsteine von *equites singulares* aus den konstantinischen Fundamenten von SS. Marcellino e Pietro. **229** H. 1,05 m; Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano Inv.-Nr. 34227.– **230** H. 1,17 m; Rom, Musei Vaticani, Galleria Lapidaria Inv.-Nr. 7025.

Die Grabstelen hatten über Jahrhunderte hinweg die Erinnerung an die toten Gardereiter bewahrt und zugleich ihre Zugehörigkeit zur Truppe verdeutlicht, indem sie durch standardisierte Inschriften für jeden Einzelnen den Namen, Rang, Alter und Herkunft nannten und ihn in ähnlich standardisierten Reliefs abbildeten. Nachdem Konstantin 312 n. Chr. an der Milvischen Brücke die im Dienste seines Gegners Maxentius kämpfende Garde besiegt hatte, löste er nicht nur ihre Einheit auf, sondern beseitigte auch ihren Friedhof. Das Areal wurde für den Bau eines kaiserlichen Mausoleums und einer christlichen Basilika bestimmt; die Grabsteine als Rohstoff für den Kirchenbau verwendet. So sollte auch die Erinnerung an alle einzelnen früheren Mitglieder der Truppe getilgt werden.

Zahlreich sind die Statuen, die in Rom im Verlauf der Spätantike weggeräumt, zerschlagen und in Mauerfundamenten verbaut wurden.²⁹ So geschah es etwa im Falle einer überlebensgroßen Porträtstatue der Agrippina minor aus dunklem Hartgestein (*Taf. 2*).³⁰ Der Anlass und die genaueren Umstände des Vorgangs sind ebenso unbekannt wie der Zweck des Baus, für den Agrippina als Material diente. Bei der Zertrümmerung blieben Kopf und Gesicht unbeschädigt, so dass sich die Aggression nicht gegen die Person der Dargestellten richtete, denn sonst wären – wie bei anderen Beispielen zu beobachten – Augen, Mund und Nase gezielt zerstört worden. Auffällig ist auch, dass das exotische Material der Statue nicht für Intarsien wie *opus sectile*-Arbeiten verwendet wurde: Offenbar geschah die Beseitigung in direktem Zusammenhang mit den Bauarbeiten. Jedenfalls war die Statue damit nicht nur beseitigt, sondern auch nutzbringend weiterverwendet. Hilfreich waren dabei die Härte und die Stabilität des Steins. Dennoch behielten die einzelnen Trümmer, wie in vielen ähnlichen Fällen auch,³¹ Teile der antiken Oberfläche und damit

29 Coates-Stephens, Robert: *Muri dei bassi secoli* in Rome: observations on the re-use of statuary in walls found on the Esquiline and Caelian after 1870, *Journal of Roman Archaeology* 14, 2001, 216–238 bes. 228–230.

30 Moltesen, Mette / Nielsen, Anne Marie (Hrsg.): *Agrippina minor. Life and afterlife*. Kopenhagen 2007.– Boschung, Dietrich: Die Statue der Agrippina aus ›Basalt‹. In: Trier, Marcus / Naumann-Steckner, Friederike (Hrsg.): *Agrippina. Kaiserin aus Köln*. Köln 2015, 46–50.

31 Pavolini, Carlo: L' ›Agrippina-Orante‹ di Villa Casali e la politica religiosa degli imperatori sul Celio. In: Leone, Anna / Palombi, Domenico / Walker, Susan: *Res bene gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*. Rom 2007, 309–334.

ihrer ursprünglichen Form, so dass die Statue aus 41 Fragmenten weitgehend wieder hergestellt werden konnte. Ihre Trümmer waren etwa 1500 Jahre unsichtbar geblieben, aber auch ungestört und ohne weitere Beeinträchtigungen, bis sie 1885 aufgedeckt, gesammelt und zusammengesetzt wurden. Radikaler erfolgte die Vernichtung, wenn nach der Zerschlagung Statuen aus Bronze und Edelmetall eingeschmolzen oder Marmorskulpturen zu Kalk gebrannt wurden.³² Bereits seit der Antike sind dafür geeignete Artefakte in großem Ausmaß für die Rohstoffgewinnung genutzt worden. So berichtet Augustus in seinem Rechenschaftsbericht, er habe 80 Statuen aus Silber, die für ihn errichtet worden waren, einschmelzen lassen und den Ertrag für Weihgeschenke im Apollo-Heiligtum verwendet (Augustus, *Res gestae* 24). In solchen Fällen ging die gestaltete Form der Artefakte unwiederruflich und vollständig verloren, wenn nicht einzelne Fragmente durch Zufall zurückblieben.³³

Auch literarische und wissenschaftliche Texte der Antike teilen mit der materiellen Hinterlassenschaft das Schicksal der Fragmentierung. Die Gefährdung ungedruckter Manuskripte ist ein häufiges Motiv der Literatur des 19. Jahrhunderts;³⁴ noch größer sind naturgemäß die Verluste für die Zeit vor der Erfindung des Buchdrucks. Ganze Bibliotheken wurden verbrannt³⁵ oder gingen auf andere Weise zugrunde;³⁶ Papyri und Pergamente wurden ausradiert und als Palimpseste erneut beschriftet. Ein großer Teil antiker Schriften ist nur dem Namen nach bekannt. Viele Werke sind in unvollständigen Handschriften erhalten geblieben; andere sind nur aus lückenhaften Papyri bekannt, wieder andere – etwa die Schrift des Polyklet (S. 44–46) – durch isolierte Zitate in späteren Texten. Das Zitat verhält sich in diesen Fällen zum verlorenen Gesamt-

32 Boschung 2002, 2.– Munro, Beth: *Sculptural Deposition and Lime Kilns at Roman Villas in Italy and the Western Provinces in Late Antiquity*. In: Kristensen, Troels Myrup / Stirling, Lea (Hrsg.): *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*. Ann Arbor 2016, 47–67.– Baumeister, Martin: *Metallrecycling in der Frühgeschichte*. Rahden 2004.

33 *Gebrochener Glanz. Römische Großbronzen am UNESCO-Welterbe Limes*. Ausstellungskat. Bonn/Aalen/Nijmegen 2014/2015 mit zahlreichen Beispielen.

34 So etwa in E. T. A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr* (1819) oder bei Jean Paul, *Leben Fibels* (1811).

35 So ging die umfangreiche Bibliothek des Arztes Galen 192 n. Chr. zusammen mit anderen Bibliotheken und Archiven bei einem Stadtbrand in Rom zugrunde: Galen, *Über die Unverdorrenheit* (περί ἀλύπτιας) bes. 4–36.

36 Blanck, Horst: *Das Buch in der Antike*. München 1992, 129–132.– Sider, David: *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum*. Los Angeles 2005.



231 Papyrus des 3. Jahrhunderts v. Chr. mit dem Altersgedicht der Sappho, H. 17 cm. Köln, Institut für Altertumskunde, Papyrussammlung Inv. Nr. 21351+21376¹.

text wie das Fragment zur Statue oder zum Gefäß: Es vermag zwar eine Vorstellung vom Ganzen zu geben, doch bleibt dessen größter Teil unbestimmt. Wie eine Spolie findet es seinen Platz in einem neuen Kontext, verweist aber als erkennbar Fremdes zugleich auf ein älteres und zerlegtes Werk.³⁷

In Ägypten wurden Papyri aller Art ohne Rücksicht auf ihre allfällige literarische oder historische Bedeutung als Rohmaterial für Mumienkartonagen verwendet. Dabei ist nicht ihre Qualität als geglättete und transportable Schriftträger genutzt; vielmehr sind sie in Lagen über-

³⁷ Roussel 2012, 7–11. – Zu Spolien s. o. S. 404–407 mit Anm. 22.

einander geklebt in eine gewünschte neue Form gepresst, deren Oberfläche abgeschliffen, mit Stuck überzogen und bemalt wurde.³⁸ Auf diese Weise konnte obsolet gewordenes Altmaterial aus privaten oder öffentlichen Archiven und Bibliotheken nutzbringend weiterverwendet werden, etwa – wie im Falle eines Papyrus mit Epigrammen des Poseidipp – für das Pectorale eines mumifizierten Toten.³⁹ Dabei wurden die Schriftrollen zerrissen, aber die einzelnen Fetzen behielten die Struktur ihres Aufbaus und ihre Beschriftung. Durch das Auflösen der Mumienkartonagen, das Zusammensetzen der Teile, die Lesung der Buchstaben und ihre stimmige Ergänzung lassen sich die Texte – oft erst Jahrzehnte nach ihrer Entdeckung – mehr oder weniger zuverlässig wiedergewinnen (*Abb. 231*). Der Preis dafür ist die Zerstörung der Mumien, vielfach auch die Plünderung und Vernichtung antiker Grabkontexte.

Fragmente treten oft isoliert, an unerwarteter Stelle und in willkürlicher Auswahl zutage; vielfach ist der Fundzusammenhang nicht dokumentiert, der ursprüngliche Kontext damit nicht bestimmbar. So besteht eine erste archäologische Aufgabe im Erkennen der Fragmente und in ihrer Identifizierung als Reste von Artefakten, die von Naturprodukten zu unterscheiden sind (Kap. I.2.1). Danach können Sammlung und Anpassung zusammengehöriger Stücke erfolgen, durch die – wie im Falle der Agrippinastatue – das Artefakt teilweise wiederzugewinnen ist. Der Vergleich mit besser erhaltenen Stücken kann zur Rekonstruktion fehlender Teile beitragen (Kap. I.3.1). Auf dieser Basis lässt sich die typologische und chronologische Einordnung durchführen, die eine historische und kulturgeschichtliche Interpretation ermöglicht.

38 Grimm, Günter: Die römischen Mumienmasken aus Ägypten. Wiesbaden 1974, 14–21 bes. 20.– Janis, Katrin: Die Bearbeitung eines ptolemäischen Mumienpectorals im Interessenkonflikt zwischen Papyrologe und Restaurator. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 13, 1999, 19–39.– Krutzsch, Myriam: Geheimnisse in Mumienmasken. Methoden zur Auflösung von Papyruskartonage. In: Graf, Jörg / Krutzsch, Myriam: Ägypten lesbar machen – die klassische Konservierung/Restaurierung von Papyri und neuere Verfahren, Berlin 2008, 99–105.– Salmenkivi, Erja: A method of extracting cartonnages and some observations on their texts, ebenda 106–112. Für Hinweise danke ich Jürgen Hammerstaedt und Ch. Armoni.

39 Seidensticker, Bernd / Stähli, Adrian / Wessels, Antje: Der Neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar. Darmstadt 2015, 11.– Bastianini, Guido / Gallazzi, Claudio (Hrsg.): Posidippo di Pella, Epigrammi. Mailand 2001, 7–10 Fig. 1–7.

Der Terminus *Ruine*⁴⁰ evoziert ebenfalls Vorstellungen von Zerstörung und Vernichtung. Das lateinische Wort *ruina* meint u. a. Einsturz, Verwüstung, Verfall und Untergang. Aber während der Begriff *Fragment* an eine plötzliche und gewaltsame Zerteilung denken lässt, vermittelt *Ruine* vor allem das Bild eines allmählichen Verfalls im Laufe der Jahre und damit einer vernichtenden Wirkung der Zeit. Antike Dichter wie Ovid kennen die Denkfigur der »fressenden Zeit«.⁴¹ François Perrier hat diese Vorstellung auf der Titelseite seiner 1638 erschienen Statuenpublikation aufgegriffen (Abb. 232): Sie enthält, wie die Legende angibt, »*SEGMENTA nobilium signorum e(t) statuaru(m) / quae temporis dentem invidium evasere / Urbis aeternae ruinis erepta*«, also eine Auswahl erlesener Bildwerke und Statuen, die dem missgünstigen Zahn der Zeit entgangen und aus den Ruinen der ewigen Stadt gerettet sind. Der Kupferstich zeigt im Vordergrund die personifizierte Zeit (Tempus oder Chronos) als geflügelten und bärtigen Greis, der seine Zähne in den Armstumpf des Torsos vom Belvedere schlägt. Dabei stützt er sich auf eine Sense, ein Werkzeug der Ernte und dem biblischen Buch Hiob (5,26) entsprechend in der mittelalterlichen Ikonographie ein Attribut des Todes. Dennoch triumphiert die Kunst der Antike über die Vergänglichkeit, wie die vollständigen Statuen im Hintergrund und die kreisförmige Schlange, Symbol der Ewigkeit, zeigen. Tatsächlich können Statuen nicht nur einer plötzlichen Fragmentierung, sondern auch einer kontinuierlichen Verwitterung ausgesetzt sein, wie etwa der Zustand der »Pasquino«-Gruppe erkennen lässt (Abb. 233). Sie ist zugleich Fragment und Ruine: Fragment, weil große Teile ihres Bestandes durch die einmalige Einwirkung von Gewalt verloren gegangen sind; Ruine, weil ihre Oberfläche durch Witterungseinflüsse und Abnutzung über die Jahrhunderte hinweg beeinträchtigt wurde.

Eine Ruine impliziert Vernachlässigung oder Preisgabe, etwa infolge von wirtschaftlichem Niedergang, von Kriegseignissen oder nach dem Verlust der ursprünglichen Funktion eines Gebäudes. Aber nicht nur Verwitterung und zeitbedingter Verfall führen dazu, dass ein Artefakt zur Ruine wird: Häufig löst ein partieller Abbau entsprechende Prozesse aus oder beschleunigt sie, etwa wenn antike Bauten als Steinbruch oder für

⁴⁰ Schnapp, Alain: Was ist eine Ruine? Göttingen 2014. – Kaderka, Karolina (Hrsg.): Les ruines. Entre destruction et construction de l' antiquité à nos jours. Rom 2013.

⁴¹ Ovid, Metamorphosen XV 234-236: »*tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas, / omnia destruitis vitiataque dentibus aevi / paulatim lenta consumitis omnia morte!*«

232 François Perrier, Titelseite der *Segmenta nobilium signorum*, 1638.



233 Torso einer Statuengruppe, H. 1,92 m. Rom, Piazza Pasquino.



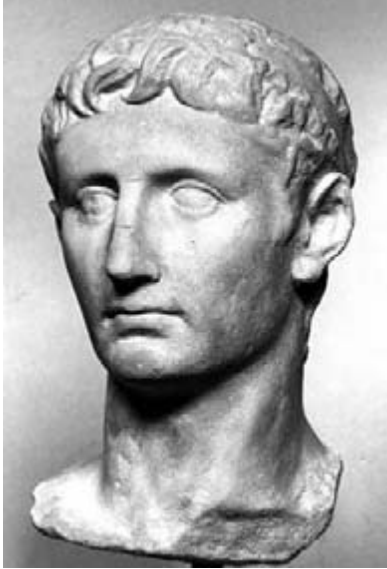
234 Trier, Kirche St. Simeon mit integrierter Porta Nigra. Ölgemälde nach Vorlage aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Trier, Stadtmuseum.

die Gewinnung dort verwendeter Metalle genutzt wurden.⁴² In einigen Fällen blieben antike Bauten wenigstens teilweise erhalten, weil sie später in anderer Funktion genutzt wurden.⁴³ Dabei konnte die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung erhalten bleiben oder verloren gehen. Die Rückgewinnung eines antiken Baus bedeutet in der Regel die Beseitigung später hinzugefügter Elemente, die ihrerseits einen historischen Zustand festhalten. So wurde für die Freilegung der Porta Nigra in Trier die darin eingebaute Simeonskirche weitgehend abgetragen, so dass von ihr nur noch geringe Reste sichtbar geblieben sind (*Abb. 234*).⁴⁴ Die Bergung der römischen Bausubstanz beseitigte eine intakte Architektur und schuf eine römische Ruine, die nicht das Produkt des Zerfalls, sondern der

42 Lanciani, Rodolfo: *The Destruction of Ancient Rome*. London/New York 1901, 181–213. 238–252.

43 Augustusmausoleum: Betti, Fabio u. a.: *Mausoleo di Augusto. Demolizioni e scavi. Fotografia 1928/1941*. Rom 2011. – Senatskurie: Bartoli, Alfonso: *Curia Senatus. Lo scavo e il restauro*. Rom 1963.

44 Zahn, Eberhard: *Die Porta Nigra in nachrömischer Zeit*. In: Gose, Erich (Hrsg.): *Die Porta Nigra in Trier*. Berlin 1969, 107–151.



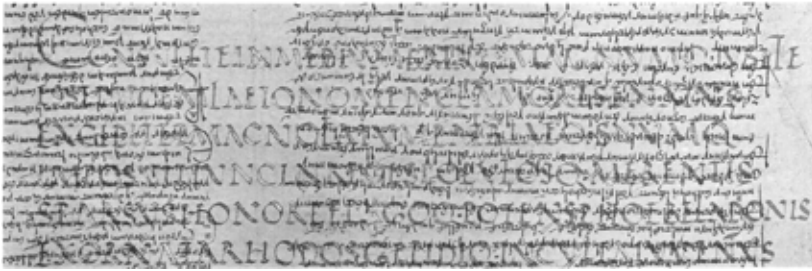
235 Ptolemäisches Königsporträt, zu einem Bildnis des Augustus umgearbeitet, H. 31 cm. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Inv. 4 (Gipsabguss Museum für Abgüsse antiker Bildwerke, München).

archäologischen Wissenschaft ist. Sie führte zugleich dazu, dass die eingebaute Kirche ihrerseits zur Ruine wurde, und machte damit aus einem organisch gewachsenen Bau einen Palimpsest von Ruinen.

Der Begriff *Palimpsest* ist von Hans Jucker in einem grundlegenden Aufsatz auf umgearbeitete Kaiserporträts (*Abb. 235*) angewandt worden.⁴⁵ Damit übernahm Jucker einen bereits antik verwendeten Terminus der Buchgeschichte, der die Tilgung eines Textes und die erneute Beschriftung eines Papyrus oder eines Pergaments bezeichnet (*Abb. 236*).⁴⁶ Die Funktion des Objekts als Schriftträger bleibt dabei erhalten, während

⁴⁵ Jucker, Hans: Iulisch-claudische Kaiser- und Prinzenporträts als ›Palimpseste‹, *JdI* 96, 1981, 236–316.– Zur weiteren Verwendung in den Kulturwissenschaften: W(inkes), M(einhard): Palimpsest. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 1998, 411; mit Verweis auf Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M. 1993 (Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982).– Zum Ptolemäer/Augustus in Stuttgart: Kovacs, Martin: Umarbeiten als ›kulturelles Schicksal‹. Zu Sinn und Funktion von Umarbeitungen und Umwidmungen ptolemäischer Herrscherporträts. In: von den Hoff, Ralf / Queyrel, François / Perrin-Saminadayar, Éric: Eikones, portraits en contextes. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du V^e au I^{er} s. av. J.-C. Venosa 2016, 205–230 bes. 211–212 *Abb. 1–3*.

⁴⁶ H(urschmann), R(olf): Palimpsest. In: DNP 9. 2003, 187–188.



236 Palimpsest (Codex rescriptus). Lucantext des 4./5. Jahrhunderts; im 8. Jahrhundert überschrieben mit der *Ars grammatica* des Charisius. Neapel, Biblioteca Nazionale CLA III 392.

der Inhalt ausgetauscht wird. Bei diesem Vorgang kann der erste Text für den aufmerksamen Betrachter in Spuren erkennbar bleiben und durch geeignete technische Verfahren wieder lesbar gemacht werden. Freilich ist die Übertragung des Begriffs auf umgearbeitete Objekte nur bedingt zutreffend. Denn während bei einem wiederverwendetem Papyrus oder Pergament für die zweite Beschriftung jeder gewünschte Text in jeder gewünschten Form niedergeschrieben werden konnte, war die Umarbeitung einer Skulptur in weit höherem Maße von der Erstfassung bestimmt. Sollte ein Kopf neue Gesichtszüge erhalten, so waren zahlreiche Einzelheiten bereits festgelegt, etwa das Format und die Proportionen. Auch die Lage von Augenhöhlen, Ohren und Nasenlöchern war für den umarbeitenden Bildhauer vorgegeben und konnte allenfalls behutsam korrigiert werden. Im vielen Fällen wurde die ursprüngliche Form nicht vollständig entfernt. Immer wieder blieben vor allem an schwer einsehbaren Stellen im Nacken und auf dem Oberkopf Teile der ersten Fassung stehen und wurden soweit wie möglich in die neue Darstellung integriert.⁴⁷ Anders als bei den Palimpsest-Texten überlagern sich die aufeinanderfolgenden Fassungen nicht; vielmehr stehen Elemente beider Versionen nebeneinander und ergänzen sich wechselseitig. Dieses Verfahren lässt sich eher mit der Rasur von Inschriften auf Stein vergleichen, bei der zentrale Elemente des Textes wie Namen und Titulatur missliebiger Personen getilgt wurden, große Teile der ursprünglichen Nachricht aber unverändert erhalten bleiben.

⁴⁷ Fittschen, Klaus: Über das Umarbeiten von Porträts, *Journal of Roman Archaeology* 25, 2012, 637–643.

3.2 FORMKONSTANZ UND BEDEUTUNGSWANDEL¹

Einzelne Gottheiten, Heroen oder Personifikationen hatten eine signifikante und stabile Ikonographie erhalten (Kap. II.2); dennoch konnten ihre Darstellungen durch Kontextwechsel die Bedeutung ändern, auch wenn sie formal gleich blieben (Boschung/Jäger 2014). Das ließ sich etwa am Beispiel der Aeneas-Gruppe (*Abb. 237*) und der Statue des Mars Ultor (*Abb. 239*) vom Forum des Augustus in Rom aufzeigen (Boschung 2014a). Sie sind unter absichtsvoller Nutzung älterer Formen für die Aufstellung in dem augusteischen Baukonzept ikonographisch neu konzipiert worden, um die politischen Werte und Ansprüche des Princeps augenfällig zu machen.² Die Bedeutung dieser Skulpturen ergab sich, wie bei anderen Artefakten auch, aus dem Zusammenspiel von Ikonographie, diskursiver Rahmung und Aufstellungskontext (S. 376–378).

Zur diskursiven Rahmung der Skulpturen auf dem Augustusforum gehörte auf der einen Seite das kollektive Erleben der jahrzehntelangen Bürgerkriege mit ihren Auswirkungen auf staatliche Organisationsformen wie auf individuelle Lebensläufe. Das Gegenstück bildete die zwischen Herrscher und Senat nach Beendigung der Bürgerkriege ausgehandelte Neuordnung der Kompetenzen, die traditionelle Formen von Religion und Politik einbezog und gerade dadurch stabile Verhältnisse und wirtschaftliche Prosperität versprach. Ein weiteres Element der Rahmung ergaben die über Jahrzehnte aufgebauten Loyalitätsverhältnisse und emotionalen Bindungen zum Kaiser, die ihren sichtbaren Ausdruck in einem Übermaß an Bekundungen der Treue und in religiösen Formen der Verehrung fanden. Und endlich gehörte das in augusteischer Zeit entworfene Geschichtsbild dazu, das mythologische wie historische Nachrichten in einer suggestiven Weise zusammenfasste und aktualisierte, die einerseits kollektive Identität stiftete, andererseits Augustus als konsequenten Vollender römischer Größe erscheinen ließ.³ Ausgestaltet wurde das so gerahmte Feld durch von Augustus selbst initiierte Impulse, vor allem aber durch die Reaktionen unterschiedlichster Institutionen, Gruppen und Individuen in allen verfügbaren Medien,

¹ Dazu ausführlicher Boschung 2014a.

² Zur Ikonographie des Mars Ultor S. 389–392.

³ Grundlegend Zanker 1987; dazu von den Hoff, Ralf / Stroh, Wilfried / Zimmermann, Martin: *Divus Augustus. Der erste Kaiser und seine Welt*. München 2014.



237 Statue des Aeneas mit Anchises und Ascanius aus Köln, H. 88 cm. Bonn, Rheinisches Landesmuseum Inv. 8731.



238 Tonlampe mit Darstellung des Aeneas auf der Flucht, Dm. 9,5 cm. Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya.

wobei dem Kaiser wiederum Instrumente der Steuerung zur Verfügung standen (Zanker 1987.– Hier S. 268–273).

Anlage und Ausstattung des Augustusforums bildeten eine gezielte und machtvolle Demonstration, durch die der Herrscher seine Interpretation der römischen Geschichte in aufwendiger Form sichtbar machte und verstetigte, Räume für religiöse und politische Rituale schuf, damit auch seine eigene Rolle in vieldeutiger Weise zum Ausdruck brachte (S. 257–261). Innerhalb dieser architektonischen und zugleich ideologischen Rahmung der Kontexte nahm Aeneas, von Augustus als Stammvater beansprucht, eine prominente Position ein und organisierte dadurch weitere Sinnbezüge. Zu dem parasemantischen Netzwerk (Jäger 2014) gehörte nicht nur die ältere mythologische und ikonographische Tradition, sondern auch die Beschreibung seiner Flucht im Werk des zeitgenössischen Dichters Vergil und seine Darstellung auf anderen augusteischen Staatsdenkmälern wie etwa der *Ara Pacis Augustae* (Zanker 1987, 206–210 Abb. 157). Tempel und Kultbild für Mars Ultor machten klar, dass die Bürgerkriege nötig gewesen waren, um ungeheures Unrecht zu rächen; sie signalisierten zugleich, dass die Kriege siegreich und mit reicher Beute abgeschlossen worden waren.

Die mittels erprobter handwerklicher Techniken aus kostbarem Stein gearbeiteten Skulpturen des Mars Ultor und des Aeneas auf dem



239 Ergänzte Statue des Mars Ultor, H. 3,60 m. Rom, Kapitolinische Museen Inv. 58.



240 Silberblech mit Mars Alator; H. der Figur 4,5 cm. London, British Museum Inv. 1817,0308.3.

Augustusforum waren einzigartige Artefakte, raumfüllend durch ihre dreidimensionale physische Präsenz, unverrückbar durch das Gewicht ihres Materials und durch ihre Verankerung, überwältigend durch Größe und Inszenierung: Gerade dadurch prägten sie die Vorstellungen der Betrachter als entmaterialisierte mentale Bilder (Boschung 2007). Der materielle Gehalt der Statuen ging verloren, wenn sie – in einer ersten Transkription (Jäger 2011.– Jäger 2012) – etwa durch Abzeichnen in ein zweidimensionales Liniensystem übertragen wurde, das zwar Bewegungsmotive und Attribute festhielt, jedoch Größe, Material und Raumbezüge abstrahierte. Solche Reduktionen ließen sich – in weiteren Transkriptionen – in beliebigen Formaten und Kontexten re-materialisieren, zweidimensional in den Bildern von Münzen, Votivblechen, Lampen, Bleimedaillons, Keramik, Ringsteinen, Marmorreliefs und Wandmalerei; dreidimensional in Statuen und Statuetten aus Marmor, Bronze und Ton.



241 Statuette des Mars Cyprius, H. mit Basis 70 cm. Florenz, Museo Archeologico Nazionale Inv. 13806.



242 Statue des M. Holconius Rufus, H. 2,15 m. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6233.

Verloren die Figurentypen durch Wiederholung an anderen Standorten ihren ursprünglichen Kontext, so geriet ihre ›Statuenidentität‹ in Gefahr (Jäger 2014). Das lässt sich auch an den zugehörigen Inschriften ablesen. In Pompeji und Mérida wurden nicht nur die Aeneasgruppe des Augustusforums, sondern auch das zugehörige Elogium mit Namen und *cursus honorum* kopiert, die Identität somit in dem neuen Kontext unmissverständlich fixiert. Auf *Tabulae Iliacae* (Boschung 2104a, 145–146) und Lampen (Abb. 238) sind neben der Hauptfigur Aeneas auch Anchises und Ascanius benannt; hier wird die Identitätssicherung ausgeweitet, um den narrativen Zusammenhang festzuhalten. Ebenso gibt das Münzbild aus der Zeit des Antoninus Pius die Figur des Mars Ultor zusammen mit seinem Namen wieder. Häufiger sind jedoch Beispiele, bei denen der Figurentypus zwar mit dem Namen *Mars* verbunden, durch einen anderen Beinamen aber neu interpretiert wird. Die Votivbleche aus Barkway in England nennen ihn Mars Alator (Abb. 240); die Marmor-

statuette aus Gubbio ist inschriftlich als Mars Cyprius bezeichnet (*Abb. 241*). Diese Beispiele machen klar, dass der statuarische Typus sich von dem ursprünglichen augusteischen Programm emanzipiert hatte. Herausgelöst aus den architektonischen und programmatischen Bezügen des Augustusforums konnte er als Einzelfigur jede Variante des Kriegsgottes vertreten. Im Falle der Statue aus Pompeji (*Abb. 242*) wird die ursprüngliche Bedeutung durch die Inschrift mit der Benennung als M. Holconius Rufus eindeutig dementiert; zugleich sind jene Attribute ausgetauscht worden, die der neuen Interpretation hätten widersprechen können.

In anderer Weise stellt sich die Frage nach Statuenidentität für die kleinformatigen Wiederholungen der Mars Ultor-Statue (*Abb. 243*), bei denen oft nicht alle Attribute übernommen worden sind. Die zahlreichen Kleinbronzen nach dieser Figur⁴ lassen mehrere Stufen der Nähe zum Kultbild in Rom feststellen. Die meisten kopierten nur die Haltung und die Bewaffnung des Vorbildes. Bei zahlreichen dieser Götterfigürchen ist zudem der charakteristische Mantel übernommen, bei einigen ist auch der Reliefschmuck des Panzers mit Greifen wiedergegeben (Boschung 2000, 127). Hier hat offensichtlich eine Hierarchisierung der Elemente stattgefunden, bei der neben Standmotiv und Armhaltung der Bart, Helm, Panzer, Schild und Lanze als Kernbestand des Figurentypus aufgefasst worden sind, während Panzerschmuck und Mantel weggelassen werden konnten. Gemmen bilden Mars seitenverkehrt ab (*Abb. 244*), weil nicht der Ringstein als das eigentliche Bild aufgefasst wurde, sondern der Siegelabdruck, bei dem die Figur dann wieder seitenrichtig erscheint.

Wenn eine Statue im Typus des augusteischen Mars Ultor nach dem Ende der Antike auch noch die diskursive Rahmung verlor, so blieben trotzdem einige zentrale, durch die Ikonographie vermittelte bildepistemische Elemente erhalten. So ließ sich der volle Bart auch in späteren Epochen stets als Zeichen dafür verstehen, dass es sich bei dem dargestellten Menschen um einen erwachsenen Mann handeln muss. Ebenso bewies die unzeitgemäße Form von Panzer und Waffen, dass ein gut ausgerüsteter und kampferprobter Krieger aus vergangenen Zeiten dargestellt ist. Dagegen bleiben andere Bildelemente wie die Manteldrapierung und der Panzerschmuck zwar als isolierte Bildmotive verständlich, etwa als Köpfe von Menschen, Widdern und Elefanten, haben

4 Siebler, Michael: Studien zum augusteischen Mars Ultor. München 1988, 198–202.– Boschung 2000, 125–128.



243 Bronzestatuetten des Mars, H. 8,5 cm. Xanten, Museum.



244 Gemme mit Mars Ultor, H. 1,2 cm. Privatbesitz.

aber ihren Sinnzusammenhang verloren. In einer neuen kulturellen Rahmung können sie eine Neuinterpretation, somit eine neue inhaltliche Aufladung der als *apostème* (Jäger 2014) unverändert überkommenen Form erfahren, wie die Mars Ultor-Statue in den Kapitولينischen Museen zeigt (Abb. 245). Nach ihrer Entdeckung im 16. Jahrhundert galt sie zwei Jahrhunderte lang unwidersprochen als Bildnis des hellenistischen Königs Pyrrhus von Epirus.⁵ Den Anknüpfungspunkt dafür boten die Elefantenköpfe des Panzerschmucks, die auf die historisch bezeugten Kampfelefanten des Pyrrhus bezogen wurden. Die dispositive Rahmung

⁵ Rockwell, Peter: The Creative Reuse of Antiquity. In: Grossman, Janet Burnett / Podany, Jerry / True, Marion (Hrsg.): History of Restoration of Ancient Stone Sculptures. Los Angeles 2003, 77–78. – Müller, Ulrike: Pyrrhos – Zwei Ergänzungen und ein Nachspiel. Zur Statue des Mars Ultor im kapitولينischen Museum, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 87, 1980/1981, 137. – Vgl. Bottari, Giovanni Gaetano: *Museum Capitolinum III*. Rom 1755, 116–117 Taf. 48 (»Pirro re d'Epiro«); ablehnend Winckelmann 1764, 355–356 (Mars) und 1776, 721–722 (Agamemnon). – Visconti, Ennio Quirino: *Iconographie grecque II*. Paris 1808, 238.



245 Mars Ultor-Statue (Abb. 239) als Bildnis des König Pyrrhus; nach A. Lafreri, Speculum Romanae Magnificentiae (vgl. Abb. 49) 1562.

(Jäger 2014) dafür ergab sich hier wie in vielen ähnlichen Fällen durch die Kultur der gelehrten Antiquare, die materielle Relikte der Antike nach dem Muster der schriftlichen Überlieferung ordneten (S. 321–344). Daraus folgten, wie Paolo Liverani zeigen konnte,⁶ zahlreiche historische Interpretationen antiker Skulpturen, die nach dem antiquarischen Dispositiv konsequent und stimmig erschienen.⁷ Die neue Bedeutung der Mars-Statue als Darstellung des machtvollen und bedrohlichen Römerfeindes Pyrrhus materialisierte sich in der neuzeitlichen Restaurierung der Statue. Sie erhielt bei der Ergänzung der verlorenen Unterschenkel im 16. Jahrhundert Fellstiefel, nach dem Vorbild der Bildnisstatuen römischer Kaiser und Feldherren. Damit war ein wirkmächtiges, durch sein überlebensgroßes Format beeindruckendes Denkmal der römischen Geschichte gewonnen, das, in zahlreichen Abbildungen verbreitet, die Vorstellung von einem wichtigen Aspekt der wechselvollen römischen Geschichte für Jahrhunderte fixierte.

Das im Verlauf der Jahrhunderte entwickelte ikonographische Repertoire (S. 383–389) bot einen reichen Fundus an Bildmotiven, die sich unverändert oder mit leichten Abweichungen in neuen Kontexten kombinieren ließen. So konnten durch die Auswahl und die Verbindung passender Einzelfiguren jederzeit neue Bildthemen gestaltet werden, wobei einzelne Figuren oder Gruppen formal gleich, inhaltlich aber verändert übernommen sind. Dazu wurden sie – wie im Falle des Mars Ultor und der Aeneasgruppe – aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst, verloren durch die Isolierung ihre Identität und konnten in einem anderen Kontext einen neuen Namen und eine neue Bedeutung erhalten. Das lässt sich etwa bei den römischen Sarkophagen beobachten, bei denen heterogene statuarische Figurentypen mit Bildmotiven der Toreutik und der Glyptik zu neuen mythologischen Szenen und narrativen Sequenzen verbunden wurden.⁸ Ebenso wurden narrative Szenen wie Triumph- oder Unterwerfungsbilder, die zur Verbildlichung der militärischen Erfolge römischer Imperatoren entwickelt

6 Liverani, Paolo: Historisierung idealer Figuren. In: Boschung/Jäger 2014, 163–185.

7 Liverani a. O.; vgl. auch Daehner, Jens M.: Faustinas Liebhaber: Vom Mythenbild zur historischen Fiktion. In: Boschung/Jäger 2014, 295–320.– Boschung 2010.– Hier S. 326–340.

8 Grassinger, Dagmar: Die Konstruktion der Mythenbilder. In: Boschung/Jäger 2014, 321–340.– Vgl. hier S. 75–79.



246a-b Endymionsarkophag; um 160 n. Chr., H. 49 cm. Unten Ausschnitt mit Luna und Endymion. New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 24.97.13.

worden waren, in den mythologischen Bereich übernommen und führten dort die Macht eines Gottes vor Augen.⁹ Aufschlussreiches Material für eine entsprechende Benutzung des älteren Figurenrepertoires hat S. zu Löwenstein in der spätantiken Reliefkeramik Nordafrikas zusammengestellt. Dort konnte der Typus einer weiblichen Gewandfigur in unterschiedlichen Szenen entweder Christus am Grab des Lazarus oder aber eine Winterhore darstellen.¹⁰ Die im 3. Jahrhundert v. Chr. geschaffene Figur einer ptolemäischen Königin ließ sich sieben Jahrhunderte später nach Austausch des Kopfes und der Attribute je nach

⁹ Catania, Annemarie: The Transformation of Imperial Triumphal Imaginary on Dionysian Sarcophagi. In: Boschung/Jäger 2014, 209–227.

¹⁰ zu Löwenstein, Sophie: Mythologische Darstellungen auf Gebrauchsgegenständen der Spätantike, Kölner Jahrbuch 48, 2015, 397–823 bes. 790 Kat.-Nr. V18.



247a-c Frühchristlicher Sarkophag; um 280 n. Chr., H. 59 cm.
Unten Ausschnitte mit Jonas-Darstellung (b) und der Taufe im
Jordan (c). Rom, Santa Maria Antiqua.

Bedarf als Apostel oder als Personifikation der Provinz Africa in neue Kontexte einsetzen.¹¹

Als mit dem Aufkommen des Christentums seit dem späten 3. Jahrhundert n. Chr. in Rom biblische Themen zum Schmuck der Grabstätten und Sarkophage verwendet wurden, griffen Bildhauer und Maler wiederum auf bestehende Figurentypen zurück, die sie neu kontextualisierten und damit inhaltlich neu aufluden. Für die Figuren und Ereignisse des Alten und des Neuen Testaments gab es zunächst keine etablierte Ikonographie, doch bot das Bilderrepertoire der hellenistischen und kaiserzeitlichen Kunst zahlreiche adäquate Vorlagen. So wurde die Figur des schlafenden Endymion (*Abb. 246a–b*) aus dem narrativen Kontext herausgelöst und als Vorlage für den Propheten Jonas verwendet (*Abb. 247a–b*).¹² Haltung und Entblössung des schlafenden Jünglings waren in den mythologischen Szenen inhaltlich wichtig: Sie offenbarten die Schönheit des karischen Hirten, die selbst die Mondgöttin verliebt macht und sie zwingt, ihre Fahrt über den nächtlichen Himmel zu unterbrechen und auf die Erde herabzukommen. Der zentrale Aspekt der Endymionsarkophage ist die einzigartige intensive Beziehung des Liebespaares, die sogar die Gesetze des Kosmos außer Kraft setzt (Zanker/Ewald 2004, 316–325.– Hier S. 78–79). Das mythologische Paradigma der Sarkophagreliefs kann auf den Toten bezogen werden, am deutlichsten dann, wenn die Endymionfigur mit einem zeitgenössischen Porträtkopf verbunden wird. In den Göttergesprächen Lukians beschreibt die Mondgöttin, von Aphrodite befragt, selbst die Schönheit ihres Geliebten: Er erscheint ihr besonders schön, wenn er auf dem Felsen ausgestreckt auf seinem Gewand liegt, den rechten Arm mit unbeschreiblicher Grazie erhoben und um sein Haupt gelegt, so dass sein Antlitz in die Hand geschmiegt ist; dann ist er in reizendem Schlummer gelöst; und sein Atem ist süß wie Ambrosia. Überwältigt von der erotischen Ausstrahlung des Jünglings gesteht die Göttin, dass sie vor Liebe fast umkommt.¹³ Es ist offensichtlich, dass die Endymion-Darstellungen gerade diese Aspekte zum Ausdruck bringen, indem sie den Schlafenden jugendlich, entblösst und in gefälliger Pose zeigen, sich dabei auch auf den Besuch der Göttin

11 zu Löwenstein a. O. 659–660. 790–791 Kat.-Nr. VS19; vgl. Burr Thompson, Dorothy: Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience. Oxford 1973, 23–34.

12 Sichtermann, Helmut: Der Jonaszyklus. In: Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik. Frankfurt a.M. 1983, 241–248.– Vgl. hier S. 78–79.

13 Lukian, *Dialogi Deorum* XI 2: »πλὴν ἀπόλλυμαι γέ ὑπὸ τοῦ ἔρωτος.«



248a-b Paganer Philosophensarkophag; um 250 n. Chr., H. 1,33 m. Rom, Museo Torlonia Inv. 424. **b** Ausschnitt mit zwei Philosophen.



249a-b Frühchristlicher Sarkophag der Adelfia (**b** Ausschnitt), um 330 n. Chr. Syrakus, Museo Archeologico Inv. 864.

konzentrieren. Der biblische Text erwähnt weder Jugendlichkeit noch Schönheit des Propheten, doch werden diese Züge durch die unveränderte Übernahme des Figurentyps für ihn beansprucht. Weggefallen ist durch die Isolierung der Einzelfigur die spektakuläre Begegnung und die Betonung der Paarbeziehung. Auf der anderen Seite schafft die Hinzufügung eines See-Ungeheuers (κέτος, *kétos*) und einer Kürbislaube (κολόκυνθα, *kolókyntha*) einen Bezug zum biblischen Text, der beides im Verlauf der Erzählung nennt (Jonas 2,1. 10; 4,6.–7. 10). Der Erfolg dieser eklektisch konstruierten Szene war groß: Die Jonas-Darstellung gehört zu den beliebtesten Bildern der frühchristlichen Kunst.

Auch andere biblische Ereignisse wurden durch eklektische Zusammenstellungen älterer Figurentypen vermittelt. Die Figur eines paganen Philosophen (*Abb. 248a–b*) ließ sich für Christus selbst und die Apostel verwenden;¹⁴ durch die Beifügung eines Hahns oder einer Taube wird Petrus oder der Täufer Johannes bezeichnet (*Abb. 247c*). Maria mit dem Jesus-Kind konnte nach dem Vorbild der Göttin Isis mit Horus auf ihren Knien dargestellt werden, die drei Magier aus dem Orient nach dem Muster tributbringender Barbaren (*Abb. 249a–b*).¹⁵ Diese erscheinen aber auch noch in der Spätantike in der imperialen Ikonographie, zur Verdeutlichung der weltbeherrschenden Macht des römischen Kaisers. So zeigt das »Diptychon Barberini« aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. in seinem unteren Fries Perser und Inder, die von Victoria herbeigeführt werden, um dem reitenden Kaiser Kränze, Geld, Elfenbein und exotische Tiere zu bringen (*Taf. 12*).¹⁶ Nur der Kontext der vollständigen Szene sichert die Benennung der einzelnen Figuren als tributbringende Barbaren oder aber als gabenbringende Magier; bei den figürlichen Stickereien am Gewand der Kaiserin Theodora bleibt offen, für wen die Geschenke bestimmt sind (*Taf. 4b*).¹⁷ In vielen Fällen entstand aber durch die Wieder-

14 Zanker 1995, 272–288.– Brenk, Beat: Kleider machen Leute. Zur Bekleidung der christlichen Heroen. In: Boschung/Jäger 2014, 253–265.

15 Engemann, Joseph: Die imperialen Grundlagen der frühchristlichen Kunst. In: Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskat. Frankfurt a.M. 1983, 260–266.

16 Cutler, Anthony: Barberiniana. Notes on the Making, Content, and Provenance of Louvre, OA. 963. In: Tesserae, Festschrift für Josef Engemann. Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband 18. Münster 1991, 329–339 Taf. 51–59.

17 Deichmann, Friedrich Wilhelm: Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden 1958, Abb. 358. 360–367.– Ders.: Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II. Kommentar 2. Teil. Wiesbaden 1976, 180–187.



250 Rom, Forum Romanum. Säulenmonument, 608 n. Chr. für Kaiser Phokas geweiht.



251 Kolossale Bronzestatue eines Kaisers des 5. Jhs. n. Chr., H. 4,50 m. Barletta, San Sepolcro.



252 G. B. Piranesi, Vedute di Roma. Pantheon in Rom als christliche Kirche.

holung der Figuren und Szenen in ihrem neuen Kontext in kurzer Zeit eine verbindliche, nun christlich geprägte Ikonographie.

Zwei Fälle der Wiederverwendung von Denkmälern in Rom aus dem frühen 7. Jahrhundert stehen exemplarisch für das Ende der antiken Tradition und für den Übergang zum christlichen Mittelalter. Am 1. August 608 n. Chr. weihte Smaragdus, Exarch von Italien, für den byzantinischen Kaiser Phokas auf dem Forum Romanum ein Säulenmonument, das ältere Strukturen und Bauteile nutzte (*Abb. 250*). Es war, wie die Inschrift angibt, von einer vergoldeten Statue des Phokas bekrönt; sie dürfte ebenfalls wiederverwendet gewesen sein.¹⁸ Eine Vorstellung davon vermag etwa die spätantike Bronzestatue von Barletta zu geben (*Abb. 251*).¹⁹ Die Aufstellung der Kaiserstatue auf einer monumentalen Säule entsprach einem Denkmälertypus, der in Rom über Jahrhunderte hinweg Verwendung gefunden hatte und dem etwa auch die Tetrarchenweiheung des Fünfsäulenmonuments folgte (S. 316–319). Die Phokassäule, aus vorgefundenen Artefakten unterschiedlicher Art montiert, ist somit das letzte bekannte Herrscherdenkmal der Antike. Im Gegenzug und im gleichen Jahr schenkte Phokas Papst Bonifaz IV. das Pantheon, das dieser am 3. Mai 609 n. Chr. als christliche Kirche der *Sancta Maria ad Martyres* weihte (*Abb. 252*). Der weitgehend intakte antike Monumentalbau blieb in seiner Substanz erhalten, übernahm jedoch eine neue Funktion, die er das ganze Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit beibehielt.²⁰

18 Jordan-Ruwe, Martina: Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen. Bonn 1995, 112–114. 189.– Kalas, Gregor: The Restoration of the Roman Forum in Late Antiquity. Austin 2015, 96–99.

19 Kiilerich, Bente: The Barletta Colossos Revisited, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 28 (N. S. 14), 2015, 55–72 mit der älteren Lit.– Jordan-Ruwe a. O. 167 vermutet eine Zugehörigkeit der Statue zu einem Säulenmonument des 5. Jahrhunderts in Konstantinopel.

20 Graßhoff, Gerd / Heinzelmann, Michael / Wäfler, Markus (Hrsg.): The Pantheon in Rome. Bern 2009.– Marder, Tod A. / Wilson Jones, Mark (Hrsg.): The Pantheon from Antiquity to the Present. New York 2015.

3.3 KONTINGENZ DER TRADIERUNG

Entstehung, Dauer und Wirkung von Morphomen sind vielfach durch Zufälle bedingt. Während Artefakte des täglichen Gebrauchs laufend produziert werden und einer vorhersehbaren Abnutzung unterliegen, trifft dies für ungewöhnliche und daher besonders wirkmächtige Werke nicht zu. Das gilt zunächst in vielen Fällen für ihre Entstehung. So ist unklar, was Lysipp oder seine Auftraggeber veranlasste, ausgerechnet den günstigen Augenblick in einer Statue darzustellen (Kap. II.1.2). Selbst wenn Auftraggeber, Ort und Zeitpunkt der Entstehung bekannt sind, können die Beweggründe für eine bestimmte Form der Ausgestaltung dennoch im Dunkeln bleiben. So lässt sich nur mutmaßen, warum Ptolemaios II. seinen Umzug 275/4 v. Chr. in Alexandria gerade in der überlieferten Form durchführen ließ und was ihn veranlasste, dabei die Jahreszeiten einzuschließen.¹ Die gewählte Form, die Jahreszeiten von vier Frauen darstellen zu lassen und sie mit den saisonalen Kleidern und Früchten auszustatten begründete jedenfalls eine ikonographische Tradition der Horai, die über Jahrhunderte nachwirkte (Kap. II.1.1).

Oft war auch die Wirkungsgeschichte von Artefakten Ergebnis aleatorischer und kontingenter Vorgänge. Zwar ist gelegentlich zu erschließen, aus welchen Faktoren die Wirkmacht eines Artefaktes resultierte (Kap. I.2.4). So ließ sich für die Jahreszeitengenien zeigen, dass es die Aufnahme in das Figurenrepertoire der kaiserlichen Ehrendenkmäler war, die für die Stabilisierung der Ikonographie und für die Weitergabe an die Sepulkralkunst sorgte, durch die das Morphem wirkmächtig wurde (S. 158). Aber wir können nur vermuten, dass es die ungewöhnliche Ikonographie des Kairos war, die die Aufmerksamkeit des Dichters Poseidipp auf sich zog und dass es die suggestive Dialogstruktur seines Epigramms war, die zur Aufnahme in die *Anthologia Graeca*, zu Nachdichtungen und bildlichen Umsetzungen führte.

In besonderer Weise scheint das physische Weiterbestehen einmal entstandener Artefakte in vielen Fällen kontingent. Am ehesten überdauerte die räumliche Organisation der antiken Welt, in der die Städte zusammen mit den alten Verkehrswegen auch nach dem Untergang des Imperium Romanum das prägende Raster für Siedlungsaktivitäten,

¹ Hanfman 1951 I, 112.

Handel und Reisen boten. In den Städten selbst gaben die überkommenen Straßenzüge, Verteidigungsmauern und Monumentalbauten eine topographische Struktur vor, die aufgenommen und den neuen Bedürfnissen angepaßt wurde, indem Bauten wie das Pantheon (*Abb. 252*) umfunktioniert und bestimmte Bereiche verlassen oder neu überbaut wurden.² Andere Gattungen waren aufgrund ihrer vergänglichen Materialien sehr viel stärker gefährdet: die Werke der antiken Literatur; Kostbarkeiten aus wertvollen Materialien;³ Textilien, Gemälde und Skulpturen.

Der Begriff der Persistenz bezeichnet das Fortbestehen überkommener Artefakte und Strukturen nach dem Zusammenbruch der sozialen und politischen Ordnung, in der sie hervorgebracht worden sind.⁴ Sie verloren ihre diskursive Rahmung und ihren Kontext, damit auch die ursprüngliche Bedeutung. Durch die Qualität der formalen Ausgestaltung blieben die isoliert tradierten Relikte faszinierend und wurden neu interpretiert.⁵ So konnte ein antiker Kameo, der ein ptolemäisches Königspaar zeigt (*Taf. 13*), im Mittelalter als Darstellung der Heiligen Drei Könige aufgefasst werden.⁶ Er dürfte vom ptolemäischen Königshof in Alexandria zunächst in kaiserlichen Besitz in Rom, später nach Konstantinopel gelangt sein, nach der Plünderung von Konstantinopel 1204 dann durch Kaiser Otto IV. in das mittelalterliche Köln.⁷ Die biblische Deutung beruhte auf der Wahrnehmung des dunklen Jupiter Ammon-Kopfes auf dem Helm als *caput Aethiopis* (»Kopf eines Äthiopiers«), die etwa in der Beschreibung durch Albertus Magnus zu finden ist, und damit als Darstellung des dritten Königs Balthasar.⁸ Es lässt sich nicht sagen, wie weit diese Interpretation zurückgeht, aber sie war ausschlaggebend dafür, dass der Stein für den Schmuck des Kölner Dreikönig-

2 von Hesberg, Henner: Antike Architektur im mittelalterlichen Stadtkontext. In: Boschung/Wittekind 2008, 137–159. – Ristow, Sebastian: Wiederaufbau, Wandel, Weiterverwendung. Zur Nutzung antiker Bausubstanz durch christliche Kultgebäude im Frühmittelalter. In: Boschung/Wittekind 2008, 189–214.

3 Wittekind, Susanne: Die mittelalterliche Verwendung spätantiker Elfenbeine. In: Boschung/Wittekind 2008, 285–317.

4 Boschung/Wittekind 2008 bes. 7–8.

5 Dazu S. 424–427 zu Mars Ultor/Pyrrhus.

6 Zwierlein-Diehl, Erika: Die Gemmen und Kameen des Dreikönigsschreines. Köln 1998, 50–59. 92–94.

7 Megow, Wolf-R.: Kameen späthellenistischer und frühaugusteischer Zeit, *JdI* 100, 1985, 447–448.

8 Albertus Magnus, *De mineralibus* 2,3,2. Abgedruckt und übersetzt bei Zwierlein-Diehl 1998, 50–51.

schreins ausgewählt und dort an herausgehobener Stelle angebracht wurde.⁹ Aus einem Morphom hellenistischer Herrschaftsideologie wurde in der neuen diskursiven Rahmung und im daraus resultierenden neuen Kontext ein Morphom der christlichen Heilsgeschichte.

Eine wichtige Voraussetzung für Persistenz war die Dauerhaftigkeit des Materials. Artefakte aus harten, hitzefesten und korrosionsbeständigen Rohstoffen hatten naturgemäß eine größere Chance, über längere Zeit hinweg unverändert zu bestehen. Die Qualität der Materialien konnte aber ebenso eine Gefährdung der Artefakte bedeuten. Metalle wie Gold, Silber und Bronze sind zwar korrosionsbeständig, aber leicht einzuschmelzen und für neue Zwecke verwendbar; die Benutzung antiker Artefakte als Rohstoff machte in vielen Fällen neue Werke überhaupt erst möglich. Das galt vor allem für Materialien, die nach dem Ende der Antike nicht mehr oder nur schwer neu zu beschaffen waren, wie etwa Buntgesteine oder Elfenbein. Aber auch antike Bauten konnten als bequem erreichbare Steinbrüche genutzt werden, so dass sie ganz oder teilweise abgetragen wurden.¹⁰

Es war unvorhersehbar, welche Objekte durch Katastrophen, Verwitterung oder willkürliche Zerstörung verloren gehen würden, welche weiterbestehen oder nach langer Zeit wieder auftauchen sollten. In einigen Fällen sind antike Artefakte erhalten geblieben, weil sie in der Antike durch Katastrophen unzugänglich geworden waren. So hat der Vesuvausbruch des Jahres 79 n. Chr. die Wandmalereien und die Ausstattung römischer Wohnhäuser und Vorstadtvillen bewahrt, wie sie in diesem Ausmaß sonst nirgends überliefert sind. Auch die Buchrollen aus der Bibliothek der *Villa dei Papiri* in Herculaneum sind damals zwar schwer beschädigt, zugleich aber auch konserviert worden.¹¹ Andere Texte sind überliefert, weil die Papyri, mit denen sie beschriftet sind, zu Mumienbehältern verarbeitet wurden, aus denen heutige Restauratoren sie wieder herauslösen können. (Kap. III.3.1). Zahlreiche Bronzestatuen gingen während der Antike durch Schiffsuntergänge oder Bergsturz verloren und waren gerade deshalb der Vernichtung durch Einschmelzen

⁹ Zur Anbringung Zwierlein-Diehl a. O. 59–61.

¹⁰ Vgl. etwa die Wiederverwendung der Bronze vom Dachstuhl des Pantheon durch Papst Urban VIII: Marder, Tod A.: *The Pantheon in the Seventeenth Century*. In: Marder, Tod A. / Wilson Jones, Mark (Hrsg.): *The Pantheon from Antiquity to the Present*. New York 2015, 296–304.

¹¹ Sider, David: *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum*. Los Angeles 2005.

entzogen. Manchmal führte eine kriegerische Zerstörung dazu, dass die zerbrochenen Artefakte im Boden geborgen wurden. So gelangten die 480/479 v. Chr. beschädigten Skulpturen der Athener Akropolis in die Terrassierungsschichten des Heiligtums und verblieben darin bis zu den Grabungen des 19. Jahrhunderts.¹² Auch Statuen, die zerschlagen und in Mauern verbaut wurden, sind dank dieses Vorgangs bis in die Gegenwart erhalten geblieben (Kap. III.3.1). So hat denn Konstantin unfreiwillig dazu beigetragen, dass die Namen der verhassten *equites singulares* heute noch bekannt sind: Indem er ihre Grabsteine abräumen und vermauern ließ, um jede Erinnerung an sie zu tilgen, bewahrte er die Marmorstelen vor Korrosion oder Kalkbrennern, die sie im Verlauf der Jahrhunderte wohl zerstört hätten (*Abb. 229–230*).

12 Lindenlauf, Astrid: Der Perserschutt der Athener Akropolis. In: Hoepfner, Wolfram (Hrsg.): Kult und Kultbauten auf der Akropolis. Berlin 1997, 46–115.

ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

LEXIKA, REIHEN, ZEITSCHRIFTEN

AM Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung

AntTard Antiquité Tardive. Revue internationale d'histoire et d'archéologie (IV^e–VIII^e s.)

ASR Die antiken Sarkophagreliefs

CIL Corpus Inscriptionum Latinarum

DNO Kansteiner, Sascha / Hallof, Klaus / Lehmann, Lauri / Seidensticker, Bernd / Stemmer, Klaus (Hrsg.): Der Neue Overbeck. Berlin/Boston 2014

DNP Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 1–16. Stuttgart/Weimar 1996–2002

HAW Handbuch der Altertumswissenschaften

HwDPh Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie 1–13. Basel 1971–2007

HwDR Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik 1–11. Tübingen 1992–2014

ILS Dessau, Hermann: Inscriptiones Latinae Selectae. Berlin 1892–1916

JdI Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts

Kuhlmann/Schneider 2012 Kuhlmann, Peter / Schneider, Helmuth (Hrsg.): Geschichte der Altertumswissenschaft. Biographisches Lexikon. DNP Suppl. 6. Stuttgart/Weimar 2012

LIMC Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I–VIII. Zürich/München 1981–1997

MAR Monumenta Artis Romanae. Herausgegeben vom Forschungsarchiv für antike Plastik am Archäologischen Institut der Universität zu Köln

MLC Morphomata Lectures Cologne

RE Wissowa, Georg u. a. (Hrsg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung 1893–1980

RM Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
ThesCRA Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum. I–VIII. Los Angeles 2004–2012

ZAKMIRA Schriften des Lehr- und Forschungszentrum für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums (ZAKMIRA) der Universität zu Köln

MONOGRAPHIEN, SAMMELBÄNDE UND EINZELSCHRIFTEN

Bernoulli 1882. 1886. 1891. 1894 Bernoulli, Johann Jacob: Römische Ikonographie I. Die Bildnisse berühmter Römer mit Ausschluss der Kaiser und ihrer Angehörigen. Stuttgart 1882.– II. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen 1. Das julisch-claudische Kaiserhaus. Berlin/Stuttgart 1886.– 2. Von Galba bis Commodus. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1891.– 3. Von Pertinax bis Theodosius. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1894

Berressem/Blamberger/Goth 2015 Berressem, Hanjo / Blamberger, Günter / Goth, Sebastian (Hrsg.): *Venus as Muse from Lucretius to Michel Serres*. Amsterdam/New York 2015

Blamberger 2011 Blamberger, Günter: Gestaltgebungen und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Schöpferischen und des Todes. In: Blamberger/Boschung 2011, 11–46

Blamberger 2013 Blamberger, Günter: Figuring Death, Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas. MLC 5. München 2013

Blamberger/Boschung 2011 Blamberger, Günter / Boschung, Dietrich (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. Morphomata 1. München 2011

Blamberger/Goth 2013 Blamberger, Günter / Goth, Sebastian (Hrsg.): *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*. Morphomata 14. München 2013

Blamberger u. a. 2015 Blamberger, Günter / Kellerer, Sidonie / Klemm, Tanja / Söffner, Jan (Hrsg.): *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*. Morphomata 18. Paderborn 2015

Bol 1990 Bol, Peter C. (Hrsg.): *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*. Frankfurt a.M. 1990

Bol 2002. 2004. 2010. Bol, Peter C. (Hrsg.): *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*. I: Frühgriechische Plastik. Mainz 2002.– II: Klassische Plastik. Mainz 2004.– IV: Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians. Mainz 2010

Boschung 1987 Boschung, Dietrich: *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*. Bern 1987

Boschung 1989 Boschung, Dietrich: *Die Bildnisse des Caligula. Das römische Herrscherbild I 4*. Berlin 1989

Boschung 2000 Boschung, Dietrich: Figürliche Kleinbronzen in Xanten. Eine konventionelle Bilderwelt und ihre Quellen, *Kölner Jahrbuch* 33, 2000, 121–129

Boschung 2002 Boschung, Dietrich: *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. MAR 32. Mainz 2002

Boschung 2003 Boschung, Dietrich: *Wie das Bild entstand. Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr.* In: von Hesberg, Henner: *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung*. ZAKMIRA 1. Köln 2003, 17–49

- Boschung 2006** Boschung, Dietrich: Die Tetrarchie als Botschaft der Bildmedien. Zur Visualisierung eines Herrschaftssystems. In: Boschung/Eck 2006, 349–380
- Boschung 2007** Boschung, Dietrich: Kultbilder als Vermittler religiöser Vorstellungen. In: Frevel, Christian / von Hesberg, Henner (Hrsg.): Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike. ZAKMIRA 4. Wiesbaden 2007, 63–87
- Boschung 2010** Boschung, Dietrich: Römische Geschichte in Bildern. Antike Denkmäler und ihre historische Interpretation. In: Boschung, Dietrich / Kleinschmidt, Erich (Hrsg.): Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung. Würzburg 2010, 291–302
- Boschung 2011** Boschung, Dietrich: Kairos als Morphem der Zeit. In: Blamberger/Boschung 2011, 47–90
- Boschung 2013a** Boschung, Dietrich: Kairos as a Figuration of Time. A Case Study. MLC 6. München 2013
- Boschung 2013b** Boschung, Dietrich: Tempora anni. Personifikationen der Jahreszeiten in der römischen Antike. In: Greub 2013, 179–200
- Boschung 2014a** Boschung, Dietrich: Kontextwechsel und Neuinterpretation. Das Beispiel der Skulpturen vom Augustusforum. In: Boschung/Jäger 2014, 127–161
- Boschung 2014b** Boschung, Dietrich: Astromorphomata. Kosmologische Vorstellungen in der Kunst der Antike. In: Neef/Sussman/Boschung 2014, 85–100
- Boschung 2015a** Boschung, Dietrich (Hrsg.): Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart. Morphomata 30. Paderborn 2015
- Boschung 2015b** Boschung, Dietrich: Mithras. Konzeption und Verbreitung eines neuen Götterbildes. In: Boschung/Schäfer 2015, 217–234
- Boschung 2015c** Boschung, Dietrich: Hybris. Die eine Todsünde und ihre Ahndung. In: Breuer u. a. 2015, 215–231
- Boschung 2015d** Boschung, Dietrich: Unheimliche Statuen und ihre Bändigung. In: Boschung/Vorster 2015, 281–305
- Boschung/Bremmer 2015** Boschung, Dietrich / Bremmer, Jan N. (Hrsg.): The Materiality of Magic. Morphomata 20. Paderborn 2015
- Boschung/Busch/Versluys 2015** Boschung, Dietrich / Busch, Alexandra / Versluys, Miguel John (Hrsg.): Reinventing ›The invention of tradition‹? Indigenous Pasts and the Roman Present. Morphomata 32. Paderborn 2015
- Boschung/Danner/Radtke 2015** Boschung, Dietrich / Danner, Marcel / Radtke, Christine (Hrsg.): Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike. Morphomata 26. Paderborn 2015
- Boschung/Dohe 2013** Boschung, Dietrich / Dohe, Sebastian (Hrsg.): Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen. Morphomata 10. München 2013
- Boschung/Eck 2006** Boschung, Dietrich / Eck, Werner (Hrsg.): Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation. ZAKMIRA 3. Wiesbaden 2006

- Boschung/Greub/Hammerstaedt 2013** Boschung, Dietrich / Greub, Thierry / Hammerstaedt, Jürgen (Hrsg.): Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen. *Morphomata* 5. München 2013
- Boschung/Hammerstaedt 2015** Boschung, Dietrich / Hammerstaedt, Jürgen (Hrsg.): Das Charisma des Herrschers. *Morphomata* 29. Paderborn 2015
- Boschung/Jachmann 2013** Boschung, Dietrich / Jachmann, Julian (Hrsg.): Diagrammatik der Architektur. *Morphomata* 6. München 2013
- Boschung/Jäger 2014** Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hrsg.): Formkonstanz und Bedeutungswandel. *Morphomata* 19. München 2014
- Boschung/Kreuz/Kienlin 2015** Boschung, Dietrich / Kreuz, Patric Alexander / Kienlin, Tobias (Hrsg.): Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts. *Morphomata* 31. Paderborn 2015
- Boschung/Schäfer 2015** Boschung, Dietrich / Schäfer, Alfred (Hrsg.): Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit. *Morphomata* 22. Paderborn 2015
- Boschung/Shapiro/Wascheck 2015** Boschung, Dietrich / Shapiro, Alan / Wascheck, Frank (Hrsg.): Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge. *Morphomata* 23. Paderborn 2015
- Boschung/Vorster 2015** Boschung, Dietrich / Vorster, Christiane (Hrsg.): Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität. *Morphomata* 24. München 2015
- Boschung/Wessels-Mevissen 2012** Boschung, Dietrich / Wessels-Mevissen, Corinna (Hrsg.): Figurations of Time in Asia. *Morphomata* 4. München 2012
- Boschung/Wittekind 2008** Boschung, Dietrich / Wittekind, Susanne (Hrsg.): Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter. *ZAKMIRA* 6. Wiesbaden 2008
- Breuer u. a. 2015** Breuer, Ingo / Goth, Sebastian / Moll, Björn / Roussel, Martin (Hrsg.): Die Sieben Todsünden. *Morphomata* 27. Paderborn 2015
- Broch/Lang 2012** Broch, Jan / Lang, Jörn (Hrsg.): Literatur und Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert. *Morphomata* 3. München 2012
- Clarac 1826–1853** Clarac, Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, Comte de: Musée de sculpture antique et moderne I–VI. Paris 1826–1853
- Dally u. a. 2014** Dally, Ortwin / Hölscher, Tonio / Muth, Susanne / Schneider, Rolf M. (Hrsg.): Medien der Geschichte. Antikes Griechenland und Rom. Berlin/Boston 2014
- Fittschen/Zanker 1985** Fittschen, Klaus / Zanker, Paul: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und in den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Rom 1985
- Förster 2014** Förster, Larissa (Hrsg.): Transforming Knowledge Orders. Museums, Collections and Exhibitions. *Morphomata* 16. Paderborn 2014
- Gramaccini 1996** Gramaccini, Norberto: Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance. Mainz 1996
- Greub 2013** Greub, Thierry (Hrsg.): Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten. *Morphomata* 7. München 2013

- Greub 2014** Greub, Thierry (Hrsg.): Cy Twombly. Bild, Text, Paratext. *Morphomata* 13. Paderborn 2014
- Guo Yi/Josifovic/Lätzer-Lasar 2013** Guo Yi / Josifovic, Sasa / Lätzer-Lasar, Asuman (Hrsg.): *Metaphysical Foundations of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy. Morphomata*. München 2013
- Hammerstaedt 2011** Hammerstaedt, Jürgen: Die antike Verwendung des Begriffs *mórfhoma*. In: Blamberger/Boschung 2011, 91–109
- Hanfmann 1951** Hanfmann, George M. A.: *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*. Cambridge, Massachusetts 1951
- Himmelmann 1989** Himmelmann, Nikolaus: *Herrscher und Athlet*. Ausstellungskat. Bonn 1989
- Hochkirchen/Scheige/Söffner 2015** Hochkirchen, Eva-Maria / Scheige, Gerardo / Söffner, Jan (Hrsg.): *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Ein Experiment*. *Morphomata* 25. Paderborn 2015
- Hölkeskamp/Boschung/Sode 2015** Hölkeskamp, Karl-Joachim / Boschung, Dietrich / Sode, Claudia (Hrsg.): *Raum und Performanz. Ritual in Residenzen von der Antike bis 1815*. Stuttgart 2015
- Huygens 1970** Huygens, Robert Burchard Constantijn (Hrsg.): *Magister Gregorius, Narracio de mirabilibus urbis Romae*. Leiden 1970
- Jachmann u. a. 2014** Jachmann, Julian / Boschung, Dietrich / Ketelsen, Thomas / Mägele, Semra (Hrsg.): *Piranesi Antike. Befund und Polemik*. Ausstellungskat. Köln 2014
- Jäger 2002** Jäger, Ludwig: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Jäger, Ludwig / Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Transkripierten. Medien/Lektüre*. München 2002, 19–41
- Jäger 2009** Jäger, Ludwig: Das schreibende Bewusstsein. Transkriptivität und Hypotypose in Kants »Andeutungen zur Sprache«. In: Birk, Elisabeth / Schneider, Jan Georg (Hrsg.): *Philosophie der Schrift*. Tübingen 2009, 97–121
- Jäger 2011** Jäger, Ludwig: Störung und Eigensinn. Die transkriptiven Verfahren der Medien. In: Blamberger/Boschung 2011, 131–146
- Jäger 2012** Jäger, Ludwig: Transkription. In: Bartz, Christina u. a. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München 2012, 306–315
- Jäger 2014** Jäger, Ludwig: »Statuen-Identität«. Einige zeichentheoretische Überlegungen am Beispiel der Mars Ultor-Statue: In: Boschung/Jäger 2014, 187–205
- Kakar/Blamberger 2015** Kakar, Sudhir / Blamberger, Günter (Hrsg.): *On Creativity*. Gurgaon/Haryana 2015
- Kapriev/Roussel/Tchalakov 2014** Kapriev, Georgi / Roussel, Martin / Tchalakov, Ivan (Hrsg.): *Le Sujet de l'Acteur. An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*. *Morphomata* 21. München 2014
- Kocziszy/Lang 2013** Kocziszy, Eva / Lang, Jörn (Hrsg.): *Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern*. Mainz 2013
- Kolb 2001** Kolb, Frank: *Herrscherideologie in der Spätantike*. Berlin 2001

- Kolb 2013** Kolb, Anne: Antike Straßenverzeichnisse – Wissenspeicher und Medien geographischer Raumerschließung. In: Boschung/Greub/Hammerstaedt 2013, 192–221
- Kreikenbom 1990** Kreikenbom, Detlev: Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach Polyklet. Berlin 1990
- Lang 2012** Lang, Jörn: Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt. Wiesbaden 2012
- Lapatin 2001** Lapatin, Kenneth D. S.: Chryselephantine Statuary in the Ancient World. Oxford 2001
- Laubscher 1975** Laubscher, Hans Peter: Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki. Berlin 1975
- L'Orange/von Gerkan 1939** L'Orange, Hans Peter / von Gerkan, Armin: Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens. Berlin 1939.
- Meine u. a. 2014** Meine, Sabine / Blamberger, Günter / Moll, Björn / Bergdolt, Klaus (Hrsg.): Auf schwankendem Grund. Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne. Morphomata 15. München 2014
- Myrup Kristensen 2023** Myrup Kristensen, Troels: Making and Breaking the Gods. Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity. Aarhus 2013
- Neef/Sussman/Boschung 2014** Neef, Sonja A. J. / Sussman, Henry / Boschung, Dietrich (Hrsg.): Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Art. Morphomata 17. München 2014
- Niklas 2013** Niklas, Stefan: Einleitung: Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren. In: Niklas/Roussel 2013, 5–34
- Niklas/Roussel 2013** Niklas, Stefan / Roussel, Martin (Hrsg.): Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff. Morphomata 11. München 2013
- Nünlist 2013** Nünlist, René: Homers Schiffkatalog. In: Boschung/Greub/Hammerstaedt 2013, 50–73
- Ohashi/Roussel 2013** Ohashi, Ryosuke / Roussel, Martin (Hrsg.): Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben. Morphomata 12. München 2013
- Roussel 2012** Roussel, Martin. Kreativität des Findens, Figurationen des Zitats. Morphomata 2. München 2012
- Rügler 2003** Rügler, Axel: Die Zeusstatue in Olympia. In: Kunze, Max (Hrsg.): Die Sieben Weltwunder der Antike. Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten. Mainz 2003, 151–157
- Schnapp 2009** Schnapp, Alain: Die Entdeckung der Vergangenheit. Ursprünge und Abenteuer der Archäologie. Stuttgart 2009
- von Schwerin 2011** von Schwerin, Jennifer: Space-Time and Maya Temple Design. The Dynamics of an Architectural Cosmogram. In: Blamberger/Boschung 2011, 261–286
- Shapiro 2011** Shapiro, Alan: Eniautos. Time, Seasons, and the Cycle of Life in the Ancient Greek World. In: Blamberger/Boschung 2011, 199–220
- Söffner 2015** Söffner, Jan: Metaphern und Morphomata. MLC 7. Paderborn 2015

- Stark 1880** Stark, Carl Bernhard: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig 1880
- Trédé-Boulmer 2015** Trédé-Boulmer, Monique: Kairos. L' à-propos et l' occasion; Le mot et la notion, d' Homère à la fin du IV^e siècle avant J.-C.; Édition revue et complétée. Paris 2015
- Varner 2004** Varner, Eric R.: Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture. Leiden/Boston 2004
- Vermaseren 1956. 1970** Vermaseren, M. J.: Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae. Den Haag I 1956. II 1970
- Vlizos 2015** Vlizos, Stavros: Das Vorbild des Zeus aus Olympia. In: Boschung/Schäfer 2015, 41–69
- Voßkamp/Blamberger/Roussel 2013** Voßkamp, Wilhelm / Blamberger, Günter / Roussel, Martin (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Morphomata 9. München 2013
- Wiegartz 2004** Wiegartz, Veronika: Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen. Weimar 2004
- Winckelmann 1764. 1776** Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. 1. Auflage Dresden 1764; 2. Auflage Wien 1776
- Youkhana/Förster 2015** Youkhana, Eva / Förster, Larissa (Hrsg.): Graffcity. Visual Practices and Contestations in Urban Space. Morphomata 28. Paderborn 2015
- Zanker 1987** Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder. München 1987
- Zanker 1995** Zanker, Paul: Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst. München 1995
- Zanker/Ewald 2004** Zanker, Paul / Ewald, Björn Ch.: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage. München 2004

REGISTER

1. STICHWORTVERZEICHNIS

Allgemeine Kulturtheorie **24**

Alphabet als Ordnungssystem
38-39. 52

Ambivalenz

— der Form **182. 185. 228. 376-378**

— der Ikonographie **228. 393-394**

— durch Verrätselung **398**

Anschaulichkeit **27**

— und Suggestion **216. 267. 273**

Architektur

— bedingt Formate **69-73**

— gibt Gestaltungsmöglichkeiten
vor **258-260**

— und Kosmos **206. 216**

ars/techne

— Anwendungsbereiche **40**

— exemplarische Umsetzung **47**

— göttliche und menschliche **40**

— praktisches und begriffliches
Wissen **41. 44. 46**

— Weitergabe **43. 46. 48. 51**

Arbeitsweise und Gestaltungs-
möglichkeiten **64-67. 89**

Artefakte

— historische Deutung **326-344.
425-427**

— *naturae lusu facta* **39**

— von Naturprodukten
unterschieden **38-39. 412-413**

— ihre Ordnung **56**

— Verlust **205**

Artikulation **23. 139**

Ästhetische Qualität

— und Aufmerksamkeit **33. 90. 101.
235**

— und Verdrängung **27. 279**

Aufmerksamkeit

— durch Rang des Künstlers

199. 436

— Strategien der Gewinnung

74. 90. 96. 102. 107

Auftraggeber

— ihre Prominenz und Wirkmacht
der Artefakte **90**

— ihre Rolle für die Entstehung der
Artefakte **25. 87-89**

Aussparungen der Beschreibung,
ihre Produktivität **185**

Autopsie **356**

Benennung und Differenzierung **50.
144**

Beschreibung, verdrängt ältere
Deutungen **186**

Beseitigung als Bewahrung **100. 410-
413. 438-439.**

Bild und Schrift

— gleichzeitiges Aufkommen **81**

— inhaltliche Festlegung **32. 59. 60.
89. 269. 314. 336-338. 386-387**

— Zuordnung **58. 105. 258. 267-269.
376**

Charismatische Materialien **63**

Detailtreue als Beglaubigung der Darstellung **344. 375**

Diskursive Rahmung

— und Bedeutung **24. 59. 110. 420**

— und Bedeutungswechsel **297. 321-326**

Diskursive Wissensvermittlung **348-352**

Embleme **191-196.**

Emotionale Bindung **420**

Emotionale Wirkung der

Statuen **93-94**

Empirie und Spekulation **231. 369**

Ergänzung **133-135. 374**

Erinnerung

— als Diskurskontrolle **109. 241-246**

— konkurrierende Tradierungen **114-117**

— als Verdrängung **111-117. 248-249**

Erleben

— als Quelle von Vorstellungen und Wissen **25. 49. 50. 52. 57. 143. 229. 368. 370. 420**

— und Persuasion **205. 209**

External symbolic storage **23**

Figuration: Ambivalenz des Begriffs **34**

Format

— und Aufmerksamkeit **90**

— und Bedeutung **60. 102. 111. 112. 207-209. 213**

— Folge der Funktion **75**

— und Verfügbarkeit **67-69**

— verlangt Anpassung der Bildmotive **75-79**

Fragmente in neuen Kontexten **404-408. 435**

Gefährdung der Form **399-403**

Geschichte

— ihre Beanspruchung für Einzelne **251-257**

— und kollektive Identität **420**

— Neuinszenierung und Systematisierung **257-264**

— Rivalität der Ansprüche **251-257**

Gestirne und göttliche Ordnung **223. 234. 236**

Gestirnsbewegungen und Zeit

51. 52. 164. 166-168. 169

Grab und Wertedemonstration

80-87. 100

Herrscherideologie **302-316**

— und Bildverwendung **150-153. 225. 267. 287. 302**

— Charisma **306**

— Hierarchie **139. 302. 306. 315**

— Legitimationsstrategie **268. 302**

— — nicht verstanden **316-320**

Homer und Wirkmacht **31. 51. 55. 103. 173-174.**

Identifizierung von Porträts **326-340**

— durch Fundort **337. 338**

— durch Münzvergleich **328-329. 330-331**

— durch somatische Besonderheiten **333-337**

— Umbenennung **334-335**

Identität

— Änderung **403-404**

— Festlegung durch Inschrift **423**

— Zuschreibung **110** mit Anm. 3

— Wechsel durch Inschrift **423-424**
— — durch zeitgenössische Sehgewohnheiten **342-343**

Ikonographie

— Ambivalenz der Bedeutung **182-185**

— Änderung und Umdeutung **189. 291**

— Aufkommen neuer Bildformen **217-225. 302. 308-309**

— Ausdeutung durch Beschreibung **132-133. 184-186. 386**

- Besonderheiten **210-211**
- Bedeutungswandel durch Beischrift **197-198**
- betont Zusammengehörigkeit **32. 145-146. 150. 162. 234**
- und Individualisierung **52. 159. 162-163. 177-183. 210. 213**
- — durch Alterstufe **177. 181**
- — durch Attribute **146. 150. 153-156. 179. 380-389. 424**
- — durch Bewegungsmotiv **178-179. 181. 392**
- — durch Frisur **180**
- — durch Insignien **297-298**
- — durch somatische Besonderheit und Tracht **392**
- integriert sprachliche Vorgaben **180**
- unterschiedlich trotz Namensgleichheit **389-390**
- Ineinanderarbeiten von Idee und Gestalt **23. 49. 169.**
- Invented tradition **110. 139**
- materielle Relikte als Ausgangspunkt **125-126.**

Kampf und Ruhm **81-87. 99-100**

Kant

- ästhetische Hypotypose **28**
- ästhetische Idee **54-55**

Kleidung und Weltherrschaft **275. 298**

Konkretisierung

- Formen und Medien **139**
- Stabilisierung von Wissen und Vorstellungen **24. 32**
- Themen **138**
- unbeabsichtigte Wirkung **30**
- verändert Wissen und Vorstellungen **24**
- zeitgenössischer Anlass und spätere Wirkung **28. 30**

Kontext

- und Aufmerksamkeit **74**
- und Bedeutung **77-78**

- und Inszenierung **205. 211-215**
- Kontextverlust und Wissensverlust **48**
- Kontextwechsel und Bedeutungsverschiebung **150-158. 161. 249-251. 278-281. 286-287. 321-322. 423-424**

Kontingenz der Erhaltung **26. 436-439**

Körpersprache **395-398**

kulturelle Angleichung **265-267**

kulturelle Kontinuität **295-300**

Loyalität und Teilnahme

58. 273-275. 420

Magische Wirkung

- Gemmen **63**
- Statuen **91-96. 125**

Materielle Relikte

- beglaubigen Mythen und Legenden **103. 211. 215. 251. 322-326**
- bezeugen christliche Heilsgeschichte **30. 125. 322. 438**
- ihre Erschließung **131-132**
- als historische Quellen **118-120. 125-127**
- verdeutlichen historische Texte **326-330**
- und Kulturgeschichte **127-128**

Medien

- und Aufmerksamkeit **90**
- bedingen Formate **31**
- fixieren ephemere Vorgänge **81. 85-86**
- Genese **80-89**
- medienspezifische Tradierung **159**
- und Tradierung **31**
- vergegenwärtigen Herrscher **273**
- und Wissensgenerierung **55**

Meisterwerk als visuelle Autorität

101-102. 203. 268

- Gewinnung des normativen Ranges **101-107**

- Verlust der normativen Bedeutung **107-108**
- Normierung
 - Impulse des Herrschers **275-278. 420**
 - Instrumente der Steuerung **268-273. 420**
- Persistenz
 - und Alterslosigkeit der Götter **216**
 - der Artefakte **248-249**
 - der Herrschaft **251. 273-274. 303**
 - der Normen, Wechsel der Form **99**
 - der Tempel **206**
 - der Vorstellungen **235-236**
- Personifizierung im Bild
 - Begleiter des Kaisers **314-315. 375**
 - Begriffe als Personen, Jahreszeiten **51. 145-165**
 - Begriffe als Personen, Sieg **27-28. 111-113. 278-281. 303. 313. 315. 316**
 - Geschlechtswechsel **147-148. 159. 186-188**
 - und grammatikalisches Geschlecht **146-147. 162. 177**
 - Völkerschaften als Personen **31**
 - Wechsel der Benennung **161**
- Personifizierung in der Literatur **176**
- Präsenz durch Statuen **94-95. 125. 184. 199. 210. 228. 375. 422**
- Querelle des anciens et des modernes **358-359**
- Rekonstruktion der verlorenen Formen **36. 170-173**
 - als Zerstörung **412. 417**
- Schönheit
 - als aristokratische Norm **99**
 - Ergebnis von Proportionen **46. 47**
 - von sozialen und politischen Praktiken **23. 358**
- von Zahlen **46**
- »höchster Endzweck« der Kunst **354**
- und Jugendlichkeit **99. 181**
- trotz erschreckender Größe **93**
- Venus Medici als Muster **105. 107**
- Staatskunst
 - ohne Resonanz **319**
 - übernimmt Motive aus dem privaten Bereich **309**
 - vermittelt Bildmotive **158. 161-162. 225-226 mit Anm. 39; 287-291. 292-294**
- Statue
 - und Lebendigkeit **90-95. 210. 273. 375**
 - und Ritual **213-214**
- Topographische Einschreibung **28. 100. 243-244**
- Transkription **24. 30**
 - Bild/Bild **191-192. 269. 422**
 - Bild/Wort **73. 132-133. 183-186. 344**
 - Wort/Bild **74. 180-181. 188-191. 192-195. 329**
 - Wort/Wort **186-188. 195**
- Typologische Fixierung von Figuren **66. 96. 217-228. 247. 269-272. 389-392**
 - Verbreitung **224. 268-272. 282-283. 286-294**
 - Verwendung in neuen Kontexten **427-435**
- Übersetzung und Bedeutungswandel **147. 161. 174. 186-188. 200**
- Vergleich als Methode **133-136**
 - Differenz/Kongruenz **133-135**
- Wissenssysteme
 - Systematisierung **345**
 - konkurrierende **15. 53. 143-144. 186. 229-240. 242. 323**
 - politische Reaktion darauf **204. 230-231**

- ihre Persistenz **53. 346–347**
- und Wissensverlust **53. 359**

Zahlen als Ordnungssystem
52. 145. 152–153

2. SCHRIFTQUELLEN

2a GRIECHISCHE UND LATEINISCHE TEXTE

Aischylos

Prometheus 454–458 **51**

Albertus Magnus

De mineralibus 2,3,2 **437** Anm. 8

Alkman (D.L. Page, *Poetae Melici*

Graeci 1962) 20 **144** Anm. 6

Anthologia Graeca

9, 713–742 **93** Anm. 9

16, 221–223 **59** Anm. 1

16, 275 **183–186. 436**

Archimedes

Arenarius 1 **231** Anm. 10

Aristoteles

Athenaion politeia 18,1–6 **241** Anm. 3

Metaphysik IV2, 1013b **47** Anm. 35

Nikomach. Ethik 1096a31–34 **176**

Anm. 26

1141a9–13 **47** Anm. 35

Physika II 8, 199a15 **40**

IV 217b–223b **199** Anm. 71; **200**

Rhetorik 1368a 38 **241** Anm. 3

Ps.-Arstoteles

Problemata physica XXX1 **139**

Augustinus

De civitate Dei VI5 **204** Anm. 5

XVIII 21 **323** Anm. 11

Augustus

Res gestae 24 **411**

Ausonius

Epigrammata 12 **187–188. 193–195**

22 **59** Anm. 1

Ludus septem sapientum

203–204 **188** Anm. 45

Ordo urbium nobilium

19,14–17 **62** Anm. 6

Carmina Burana LXXVII 1,5–8

188 Anm. 46

Cassius Dio

43, 32,2 **401**

46,18 **333–334**

47,40,4 **93**

50,34,1–35,6 **279**

51,17,5 **93**

51,22,1 **279**

56,24,4 **93**

60, 5,8; 23,1; 25,8 **114**

Censorinus

De die natali 16,4 **241** Anm. 1

Cicero

Academicorum liber 2,17 **367** Anm. 3

2,55 **232** Anm. 14

Brutus 296 **48** Anm. 41

De natura deorum I 77. 81 **216**

Philippica 9,14 **399** Anm. 2

CIL VI 31721 **115** Anm. 18

CIL VI 31722 **115** Anm. 17

CIL VI 31723 **116** Anm. 22

CIL XIII 5249 **302** Anm. 5

Cornutus, L. Annaeus

Epidrome 29 **144** Anm. 5

Corpus Hermeticum 3,4 **38** Anm. 5

Diodor IV 11,3–26,4 **73**

Diogenes Laertios

I 79 **174** Anm. 16; **188** Anm. 45

II 1,1–2 **230**

II 2 **230**

V 81 **176**

IX 7,31 **232** Anm. 14

IX 51–52 **204**

Dion Chrysostomos 12,25–26

103 Anm. 28

Disticha Catonis II 26 **187** Anm. 44

Euripides

Helena 16–21 **31**

Hercules furens 630 **174** Anm. 12

Eusebius

Commentarius in Isaiam 1,41

368 Anm. 9

Florus

Epitoma de T. Livio I 18,7 **38** Anm. 3

Fronto, M. Cornelius

De Orationibus 13 **38** Anm. 4

Galenos

De usu partium XIV 4 **148** Anm. 20

Über Unverdrossenheit 4–36 **411** Anm. 35

Herodotos

I 8,2. **367**

I 74 **230**

II 29 **368**

V 55. 57 **242** Anm. 5

VI 11 **174** Anm. 12

VI 109. 123 **242** Anm. 5

VI 125 **99**

Hesiodos

Erga 106–126 **210**

383–387 **50. 169** Anm. 1

694 **174** Anm. 15

Theogonia 116–138 **229** Anm. 2

126–136 **236** Anm. 24

188–200 **398**

371–374 **229** Anm. 2

453–458 **229** Anm. 2

507–520 **236** Anm. 24

746–750 **236** Anm. 24

901–903 **144**

Himerios

Oratio 13,1 **15** Anm. 1; **49. 169. 188**

Anm. 49

Hiob 5,26 **414**

Hippokrates

Aphorismoi I 1 **175** Anm. 17

Historia Augusta

Carus 3,1–5 **248**

Homeros

Ilias I 528–530 **25** Anm. 5

I 580 **384** Anm. 10

II 89 **50**

III 4 **51**

III 125–128 **383**

IV 185 **174** Anm. 13

V 65–68 **85**

V 749–750 **143** Anm. 2

VI 148 **50**

- VII 421–423 **229** Anm. 1
 VIII 68 **229** Anm. 1
 VIII 84. 326 **174** Anm. 13
 VIII 113 **384** Anm. 10
 VIII 307 **50**
 VIII 393–394. 433–434 **143** Anm. 2
 VIII 485–486 **229** Anm. 1
 IX 236 **384** Anm. 10
 X 6 **384** Anm. 10
 X 172–174 **173** Anm. 11
 XI 439 **174** Anm. 13
 XIV 170–172 **25**
 XVI 385 **51**
 XVII 470 **367**
 XVII 549 **51**
 XVIII 239–241 **229** Anm. 1
 XVIII 483–489 **50** Anm. 3
 XIX 242–276 **356**
 XXI 111 **52** Anm. 7
 XXI 283 **51**
 XXI 346 **51**
 XXII 25–31 **50** Anm. 3. 51.
 XXII 151 **50**
 XXIII 420 **51**
Odyssee IV 566 **51**
 IX 192 **51**
 XI 294–295 **51** Anm. 4
 XII 76 **51**
 XIV 162–163 **51** Anm. 4
 XIV 472–488 **51**
 XIV 566 **51**
 XVIII 367 **51**
 XIX 307 **51** Anm. 4
 XX 301 **51**
 XXII 301 **51**
- Horatius
Carmina 3,30,1 **111**
Oden 162 **162**
- Hyginus
Fabulae 183 **144** Anm. 5
- IKöln² Nr. 758. 767 **126** Anm. 3
- Inschriften von Olympia Nr. 259
112 Anm. 12
- Iohannes Malalas 13,25 **91** Anm. 4
- Iordanes
De origine Getarum 289 **297**
De summa temporum 164 **38** Anm. 3
- Isidorus
Etymologiae XVI 5,8 **323** Anm. 14
- Isokrates
oratio 13,19 **41**
- Jonas 2,1. 10; 4,6–7.10 **433**
- Kallistratos
Statuarum descriptiones VI 1–4
188 Anm. 48
- Lactantius
Divinae institutiones I 20,1
323 Anm. 11
 I 22,13 **94** Anm. 13
- Livius
 1,36,4–5 **326**
 38,35 **337**
 38,56 **118. 337**
 45,28,5 **102** Anm. 27; **207** Anm. 8
- Lucretius
De rerum natura **139**
- Lukianos
De Syria Dea 1,4 **368**
Dialogi Deorum XI 2 **430** Anm. 13
Gallus 24 **217**
- Lysias 13,6 **173** Anm. 23
- Macrobius
Saturnalia V 13, 23 **105** Anm. 28

Magister Gregorius (Huygens 1970)

- Z. 56–163 **323** Anm. 16; **396** mit
Anm. 27
Z. 164–207 **91** Anm. 7; **322** mit
Anm. 9
Z. 187–192 **323** Anm. 10
Z. 214–249 **324** Anm. 5
Z. 277–278 **322** Anm. 6
Z. 281–293 **91. 323** Anm. 12
Z. 286 **62–63** Anm. 6; **323** Anm. 14
Z. 298–303 **322** Anm. 4
Z. 327–331 **322** Anm. 7
Z. 411 **62–63** Anm. 6
Z. 576 **62–63** Anm. 6; **323** Anm. 14
Z. 569–578 **323** Anm. 13
Z. 581–585 **323** Anm. 11

Ovidius

- Ars amatoria* I 247–248 **323** Anm. 12;
375 Anm. 3
Fasti 4,709 **111** Anm. 8
Metamorphosen I 107–122 **163**
Anm. 55
II 26–30 **162** Anm. 50. 52
II 118 **159** Anm. 47
XV 234–236 **414** Anm. 41
Tristia II 471–490 **42**

Panegyrici latini VIII (V) 4,2 **153**

Anm. 35

Passio Quatuor Coronatorum **307**

Pausanias

- I 8,5 **244**
I 14,7 **61** Anm. 5
I 18,6 **209** Anm. 11
I 29,2 **214** Anm. 20
I 20,3 **209** Anm. 11
I 24,5 **209** Anm. 11
I 33,1 **215**
I 33,2–3 **59** Anm. 1; **61** Anm. 5
I 35,3 **209** Anm. 10
I 40,4 **209** Anm. 11

- I 42,4 **209** Anm. 12
II 1,7–8 **209** Anm. 11
II 2,8 **61** Anm. 5
II 5,1 **210** Anm. 15
II 7,5 **209** Anm. 11; **214** Anm. 20
II 7,6–7 **205** Anm. 6
II 10,2 **209** Anm. 11; **210** Anm. 15
II 10,4 **205** Anm. 6; **213** Anm. 19
II 11,1. **205** Anm. 6
II 13,4–5 **61** Anm. 5; **210** Anm. 15
II 13,7 **213** Anm. 19
II 15,2 **205** Anm. 6
II 17,4 **209** Anm. 11
II 19,3 **215** Anm. 23
II 22,5 **209** Anm. 10
II 24,3 **209** Anm. 10
II 27,1 **209** Anm. 11
II 29,1 **61** Anm. 5
II 32,1 **215** Anm. 23
II 35,1 **205** Anm. 6
II 35,3 **61** Anm. 5
II 35,11 **213** Anm. 19
III 12,4 **215** Anm. 23
III 14,7 **209** Anm. 10
III 15,10 **210** Anm. 15
III 15,20 **209** Anm. 10
III 16,7–8 **215**
III 19,7 **215** Anm. 23
III 20,3 **213** Anm. 19
III 20,7 **214** Anm. 20
III 23,1 **210** Anm. 15
IV 31,6 **61** Anm. 5
IV 31,11 **209** Anm. 12
IV 35,8 **215** Anm. 23
V 5,6 **205** Anm. 6
V 10,9 **73**
V 11,4 **209** Anm. 11
V 11,7 **146. 159**
V 11,9 **103**
V 12,4 **214**
V 14,9 **176** mit Anm. 27
V 19,6 **209** Anm. 10
V 20,9 **205** Anm. 6
V 20,10 **209** Anm. 11

V 25,1 **210** Anm. 15
 V 26,1 **112**
 VI 11,6 **93**
 VI 21,1 **209** Anm. 9
 VI 24,6 **209** Anm. 12
 VI 25,1 **209** Anm. 11
 VI 25,2 **213** Anm. 19
 VI 25,4 **209** Anm. 12
 VI 26,3 **209** Anm. 11; **210** Anm. 15
 VII 2,9 **245** mit Anm. 15
 VII 4,4 **215** Anm. 23
 VII 5,9 **209** Anm. 10; **210** Anm. 15
 VII 18,10 **209** Anm. 11
 VII 19,2 **209** Anm. 11
 VII 20,9 **209** Anm. 11
 VII 21,10 **209** Anm. 12
 VII 22,10 **205** Anm. 6
 VII 23,9 **213** Anm. 19
 VII 24,3 **213** Anm. 19
 VII 25,7 **213** Anm. 19
 VII 25,9 **209** Anm. 9
 VII 26,4 **209** Anm. 9; 12
 VII 26,7 **209** Anm. 9; **213** Anm. 19
 VII 27,2 **209** Anm. 11
 VIII 22,7 **209** Anm. 12
 VIII 25,4–6 **61** Anm. 5; **209** Anm. 12
 VIII 28,1 **209** Anm. 9; **210** Anm. 15
 VIII 30,1 **209** Anm. 9
 VIII 31,4 **210** Anm. 15
 VIII 31,8 **213** Anm. 19
 VIII 32,5 **210** Anm. 15
 VIII 41,5 **210** Anm. 15; **213** Anm. 19
 VIII 47,1 **209** Anm. 9
 IX 4,1 **209** Anm. 12; **215**
 IX 10,2 **209** Anm. 10
 IX 11,4 **215** Anm. 23
 IX 16,6 **214** Anm. 19
 IX 20,4 **61** Anm. 5
 IX 25,3 **209** Anm. 9; **213** Anm. 19
 IX 25,4 **205** Anm. 6
 IX 33,3 **205** Anm. 6
 IX 33, 5–7 **205**
 IX 34,3 **210** Anm. 15
 IX 35,1–3 **144** Anm. 7

X 3,1 **209** Anm. 9
 X 8,6 **205** Anm. 6
 X 24,5 **213** Anm. 19
 X 32,13 **213** Anm. 19
 X 33,4 **209** Anm. 9
 X 33,11 **205** Anm. 6; **213** Anm. 19
 X 35,7 **213** Anm. 19
 X 36,10 **209** Anm. 9
 X 38,5 **215** Anm. 23
 X 38,8 **205** Anm. 6

Petronius

Satyricon 48 **368** mit Anm. 4

Phaedrus

Fabulae V 8 **161. 186–187**

Philon

Belopoiiká 50,5–9 **46**

Pindar

Olympien 13,6–10 **144** Anm. 5

Pythien IV 286 **175** Anm. 19

IX 78 **175** Anm. 20

Platon

Nomoi IV 709b **176**

X 888d–890d **40**

Politikos 307b **175** Anm. 18

Sophistes 234b–236c. 265a–268b
40 Anm. 10

Plinius maior

Naturalis historia

1 Quellen zu Buch 34 **101** Anm. 24

2,3–6 **232** Anm. 14

2,161–162 **232**

34,9–10 **43** Anm. 21

34,43 **60**

34,49 **102** Anm. 26

34,50–83 **41** Anm. 12

34,54 **102** Anm. 26

34,55 **43** Anm. 18; **44** Anm. 25

34,57 **43** Anm. 19

34,68 **44** Anm. 27
 36,18 **102** Anm. 26; **213**
 36,20–21 **101** Anm. 25
 36,39 **101** Anm. 24
 37,17 **308** Anm. 25

Plinius minor
Epistulae II 20,2 **116** Anm. 23
 X 8–9 **249**

Plutarchos
vitae parallelae
 – *Aemilius Paulus* 28,2 **102** Anm. 27;
 207 Anm. 8
 – 28,4 **60**
 – *Brutus* 1 **327**
 – *Cato maior* 1 **333. 337**
 – *Fabius Maximus* 1,3 **334**
 – *Flaminius* 12,6 **253**
 – *Numa* 21 **255**
Moralia
 45C–D (*De audiendo*) **46** Anm. 31
 86A (*De profectibus in virtute*)
 46 Anm. 30
 99B (*De fortuna*) **47** Anm. 33
 636C (*Quaestiones convivales*)
 46 Anm. 30
 922F–923A (*De facie in orbe Lunae*)
 231 Anm. 10
 1006C (*Platonicae quaestiones*)
 231 Anm. 11

Polybios
 30,10,6 **102** Anm. 27
 30,15,3 **207** Anm. 8

Porphyrios
Leben Plotins 10 **368**

Proklos
In Platonis Timaeum III (I,320,3–10)
 31 Anm. 3

Prudentius
Liber Peristephanon XI **322** Anm. 8

Rhetorica ad C. Herennium
 IV 55 (68–69) **367** Anm. 3

Seneca
Briefe an Lucilius 108,24 **191**
De constantia sapientis 18,1 **331**
 Anm. 32

(De) Septem miraculis mundi **323**
 Anm. 15

Simonides (D.L. Page, *Poetae Melici*
Graeci 1962) 581 **399**

Servius
 zu *Vergil, Aeneis* 10, 800 **337**

Sophokles
Antigone 996 **174** Anm. 12

Sorianos
Gynaecia I 22 **148** Anm. 22
 I 34. 37–38 **148** Anm. 20

Statius
Silvae I, III 74–75 **352**

Strabo
 VIII 3,30 (353–354) **103** Anm. 28; **209**

Suetonius
Augustus 31,5 **260**
 40,5; 44,2 **275** Anm. 13
Claudius 27,2; 29,2 **114**
Gaius 50,1 **331** Anm. 31
 52 **308** Anm. 25
Galba 17 **115** Anm. 19
Iulius 7 **93** Anm. 12
Vitellius **329** Anm. 24

- Tacitus
Historien I 16 **248**
 I 14–44. 47. 48 **115** Anm. 19. 21
 I 18 **115**
 I 41 **275**
 I 38,1 **115** Anm. 20
 III 68 **115** Anm. 19
 IV 40. 42 **115** Anm. 19
- Tertullianus
De spectaculis 9 **157** Anm. 42
- Theognis 557 **174** Anm. 12
- Theokritos 22,6 **174** Anm. 12
- Thukydides
 I 20,1–2 **242** Anm. 5
 II 34 **175** Anm. 21
 IV 4–41 **112**
 IV 27 **175** Anm. 22
 VI 54–59 **242** Anm. 5
- Tzetzes
Chiliades 8, 416–434 **170** Anm. 3
- 8, 428–434 **193** Anm. 58
 10, 264–267 **170** Anm. 3
Epistula 70 **170** Anm. 3
- Valerius Maximus III 7 ext. 4
103 Anm. 28
- Varro
De agricultura I 3 **41** Anm. 17
- Vergilius
Aeneis I 282 **275**
 II 347. 499. 501. 561 **368** Anm. 7
 III 390–392 **323** Anm. 13
Georgica 3,284 **190** Anm. 55
- Vitruvius
De architectura I 1,1 **38** Anm. 2;
41 mit Anm. 16
 I 1,11 **41** Anm. 16
 I 1,15 **46** Anm. 28
 VIII praefatio 1 **34** Anm. 8
- Xenophon
Oikonomikos VII 25 **148** Anm. 21
- ## 2b QUELLEN ZUR FORSCHUNGSGESCHICHTE (CHRONOLOGISCH)
- Ligorio, Pirro: Sepulture delle famiglie romane et degli huomini illustri (Manuskript) **118** Anm. 29
- Fulvio, Andrea: Antiquitates Urbis. Rom 1527 **118** Anm. 27
- Alciato, Andrea: Emblematum liber. Augsburg 1531 **193** Anm. 60
- Corrozet, Gilles: Hecatographie. Paris 1540. 1544 **191–192** Anm. 56
 Abb. 83
- Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette. Venedig 1547, 81–85
 (Nachdruck Neapel 1829) **127** Anm. 8
- Lafréri, Antoine: Speculum Romanae Magnificentiae. Rom, zwischen 1549 und 1582 **119–121**
 Anm. 31–33 Abb. 49; **426** Abb. 245
- Münster, Sebastian: Cosmographia universalis. Basel 1550 **34**

- Aldroandi, Ulisse: Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono. Venedig 1562 **118** Anm. 28
- Gesner, Conrad: De omni rerum fossilium genere. Zürich 1565 **38** mit Anm. 6
- Panvinus, Onophrius: De ludis circensibus. De triumphis. Venedig 1580 **128-129** Anm. 10 Abb. 53
- Alciato, Andrea: Emblemata latinogallica. Les emblemes latin-françois. Paris 1584 **194-195** Anm. 61 Abb. 85
- Eyzinger, Michael: Iconographia regum francorum. Das ist ein eigentliche Abconterfeyung aller Könige in Frankreich. Köln 1587 **379** Anm. 1
- Boissard, Jean Jacques: Emblematum liber. Emblemes latins. Metz 1588 **194** Anm. 62; **196** Abb. 86
- Capaccio, Giulio Cesare: Delle imprese trattato. Neapel 1592 **191-192** Anm. 56 Abb. 82
- Faber, Johannes: Illustrium imagines. Antwerpen 1606 **336** Anm. 184; **337** Anm. 44
- Rubens, Philipp: Electorum libri duo. Antwerpen 1608 **127-128** Anm. 9 Abb. 52
- Cluverius, Philippus: Italia antiqua. Leiden 1624 **351** Anm. 23
- Peacham, Henry: The Complete Gentleman. London 1634 **330** Anm. 28; **333** Anm. 36; **379-380** Anm. 3.
- Iunius, Franciscus: De pictura veterum libri tres. Amsterdam 1637 **353-354** Anm. 29
- Perrier, Franciscus: Segmenta nobilium signorum et statuarum. Rom 1638 **105** Anm. 31; **347-348** Abb. 192; **349. 414-415** Abb. 232
- Worm, Ole: Danicorum monumentorum libri sex. Kopenhagen 1643 **120** Anm. 34
- Ammann, Paul: Oratio de autopsia medica. Leipzig 1660 **370** Anm. 13
- Aubrey, John: Monumenta Britannica, 1663–1693 **120** Anm. 34
- Canini, Giovanni Augusto: Iconografia cioè disegni d' imagini de famosissimi monarchi, filosofi, poeti ed oratori dell' antichità. Rom 1669 **379** Anm. 1
- Spon, Jacob: Recherche des antiquités et des curiosités de la ville de Lyon. Lyon 1673 **340** Anm. 51
- Spon, Jacob: Miscellanea eruditae antiquitatis: sive Supplementi Gruteriani liber primus. Frankfurt/Venedig 1679 **128-130** Anm. 11–13
- Desgodetz, Antoine: Les édifices antiques de Rome. Paris 1682 (Nachdruck Rom 1822) **68** Abb. 15a–b
- Spon, Jacob: Recherches curieuses d' antiquités. Lyon 1683 **340** Anm. 51
- Sponius, Iacobus: Miscellanea eruditae antiquitatis. Lyon 1685 **341** Abb. 188
- Goltzius, Hubert: Romanae et graecae antiquitatis monumenta e priscis numismatibus eruta. Antwerpen 1685 **120** Anm. 34
- Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences I–IV. Paris 1688–1697 **358** Anm. 36
- Graevius, Johann Georg: Thesaurus antiquitatum Romanarum I–XII. Utrecht 1694–1699 **345** Anm. 3
- Gronovius, Jacob: Thesaurus antiquitatum Graecarum I–XII. Leiden 1697–1702 **345** Anm. 3

- Bartoli, Pietro Santi: *Romanae magnitudinis monumenta*. Rom 1699 **120** Anm. 34
- de Sallengre, Albertus Henricus: *Novus Thesaurus antiquitatum Romanarum I–III*. Den Haag 1716–1719 **345** Anm. 3
- Montfaucon, Bernard de: *L'antiquité expliquée et représentée en figures I–V*. Paris 1719 **342** Abb. 190; **343** Anm. 55; **346–347** Abb. 191a–b. 192; **355**
- Addison, Joseph: *Upon the Usefulness of Ancient Medals especially in Relation to the Latin and Greek Poets*. Glasgow 1726 **349** Anm. 13
- Promptuarium rerum naturalium et artificialium ... quas collegit Io. Chr. Kundmann. Breslau 1726 **39** mit Anm. 7
- Gorio, Antonio Francisco: *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt. I. II Gemmae antiquae III Statuae antiquae*. Florenz 1731–1734 **120** Anm. 34; **135** Abb. 56a
- Polenus, Johannes: *Utriusque thesauri antiquitatum Romanarum Graecarumque nova supplementa I–V*. Venedig 1737 **345** Anm. 3
- Westphalen, E. J. von: *Monumenta inedita rerum Germanicarum*. Leipzig 1739 **120** Anm. 34
- Rivautea, Antonio / Ricolvi, Giovanni Paolo: *Taurinensia dissertationibus, et notis illustrata pars altera*. Turin 1747 **171** Anm. 5; **187** Anm. 42
- Spence, Joseph: *Polymetis: or, An Enquiry concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, And the Remains of the Antient Artists. Being An Attempt to illustrate them mutually from one another*. London 1747 **348–352** Abb. 193. 194; **354. 358**
- Bottari, Giovanni Gaetano: *Museum Capitolinum III*. Rom 1755 **425** Anm. 5
- Vertue, George: *A Description of Easton-Neston in Northamptonshire, the Seat of the Right Honourable the Earl of Pomfret*. In: Fairfax, Brian: *A Catalogue of the Curious Collection of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham*. London 1758 **333**
- Chandler, R.: *Marmora Oxoniensia*. Oxford 1763 **335** Anm. 182
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. 1. Auflage Dresden 1764; 2. Auflage Wien 1776 **23. 353–359** Abb. 197; **425** Anm. 5
- Winckelmann, Johann Joachim: *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. Dresden 1766 **344** Anm. 56
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin 1766 **11. 352** Anm. 26
- Winckelmann, Giovanni (= Johann Joachim): *Monumenti antichi inediti*. Rom 1767. I–II **120** Anm. 35. 36
- Heyne, Christian Gottlob: *Über die Künstlerepochen bey Plinius*. In: *Sammlung antiquarischer Aufsätze I*. Leipzig 1778 **356** Anm. 34
- Venuti, Ridolfino / Amaduzzi, Giovanni Christophoro: *Vetera monumenta quae in hortis Caeli-montanis et in aedibus Matthae-*

- iorum adservantur. Volumen I statuas comprehens. Rom 1779; Volumen II continens protomas, hermas clypeos et anaglypha. Rom 1776; Volumen III continens anaglypha, sarcophagos et inscriptiones. Rom 1778 **120** Anm. 34
- Visconti, Ennio Quirino: Il Museo Pio Clementino I. Rom 1782 **107** Anm. 36
- Lupulus, Michele Archangelo: Iter Venusinum vetustis monumentis explicatum. Neapel 1793 **189** Anm. 53
- Millin, Aubin-Louis: Monumens antiques inédits ou nouvellement expliquées I. Paris 1802 **344** Anm. 57
- Levezow, Konrad: Über die Frage, ob die Mediceische Venus ein Bild der knidischen sei. Berlin 1808 **107** Anm. 36
- Visconti, Ennio Quirino: Iconographie grecque I–III. Paris 1811 **379** Anm. 2; **425** Anm. 5
- Visconti, Ennio Quirino / Mongez, Antoine: Iconographie romaine I–IV. Paris 1817–1829 **335** Anm. 42; **379** Anm. 2
- Monumenti inediti pubblicati dall' Instituto di Corrispondenza Archeologica. Rom/Paris, ab 1823 **122–123** Abb. 50
- Clarac, Charles-Othon-Frédéric-Jean-Baptiste, Comte de: Musée de sculpture antique et moderne I–VI. Paris 1826–1853 **359–364** Abb. 200–202; **379** Anm. 2
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch 2. Leipzig 1856 **123** Anm. 37
- Stark, Carl Bernhard: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig 1880 **123** Anm. 39; **349** Anm. 13; **360–361**
- Buschor, Ernst: Begriff und Methode der Archäologie. In: Otto, Walter (Hrsg.): Handbuch der Archäologie. München 1939, 3–10 **371** Anm. 2

3. NAMEN MYTHOLOGISCHER, ALLEGORISCHER UND HISTORISCHER PERSONEN

- Absalom **326**
- Aelius Donatus **41**
- (L.) Aemilius Paullus **59–60. 102**
Anm. 27; **207**
- Aeneas **258–259. 287–288. 294. 367. 420–423. 427**
- Aetherius **125**
- Agon **177**
- Agorakritos **59. 134**
- Agrippina minor **64. 250–251. 410**
- Aion **314**
- Aischylos **51**
- Aktaion **76–78. 186**
- Alexander d. Gr. **93. 169–170. 180–181**
Abb. 76; **185. 195**
- Alkman von Sparta **144**
- Allucius **340–341. 343**
- Anastasius **299–300**
- Anaxagoras von Klazomenai **230. 232–235. 238**

- Anaximander von Milet **230. 232. 238**
 Anchises **423**
 Ancus Marcius **255-256**
 Androklos **245-246**
 Androniskos (Philipp VI.) **253**
 Antiochos IV. **214**
 Antiphon von Rhamnus **41. 368**
 Antonia, Tochter des Claudius **114**
 Antoninus Pius **423**
 Aphrodite/Venus **91. 101-108. 145. 166. 179. 210. 386-387. 396-398. 430**
 Apollo **116. 176. 210. 226. 280. 291. 382. 390. 393**
 Apostel **430. 433**
 Archestratos von Gela **41**
 Archilochos **54** Abb. 9b
 Archimedes **232. 240**
 Ares/Mars **99-100. 166. 286. 315. 388**
 — Mars Alator **423**
 — Mars Cyprius **423-424**
 — Mars Ultor **281. 284-285. 287. 389-392. 420-427**
 Ariadne **299-300**
 Aristarchos von Samos **231**
 Aristodikos **98**
 Aristogeiton **241-244**
 Aristoteles **40. 41. 47. 199-200. 241**
 Artemis/Diana **76. 393**
 Ascanius **423**
 Asklepios **210. 393**
 Astyanax **380**
 Athena/Pallas **71. 210. 211-213. 215. 234-235. 322. 376. 386-387. 388**
 Atlas **72** Abb. 18; **236-240**
 Attis **164. 236**
 Attus Navius **326**
 Augeias **71**
 Augustinus **323**
 Augustus **248. 250. 258. 259. 260. 262. 265-295. 317. 330. 378. 390-392. 411. 420-421**
 Aurelius Maximinus **304**
 Aurelius Reginus **304**
 Ausonius **187-188. 193. 194**
 Beda Venerabilis **323**
 Boethius **297**
 Bonifatius IV. **453**
 Brasidas **112**
 Brutus **327**
 Buddha **200**
 M. Caecilius Metellus **253**
 Q. Caecilius Metellus
 Macedonicus **253**
 Caesar (C. Iulius) **93. 259-260. 330. 338**
 Caligula **57** Anm. 20; **249. 331-332**
 L. Calpurnius Piso Licinianus **114-117**
 Caracalla **307**
 Cassius Dio **114**
 Cato Censorius **332-333. 337**
 Cautes und Cautopates **218. 228**
 Celsus **41**
 Charisius **41**
 Charites **146. 387**
 Christus **428. 433**
 Chronos/Tempus **188-192. 414-415**
 Cicero **41. 204. 333-335** mit Abb. 182; **349. 380** Anm. 3; **399**
 Cincinnatus **332**
 Claudius **114-115. 250**
 Commodus **248**
 Constantinus **57** Anm. 20; **94**
 Abb. 33; **304. 323. 326. 404. 410**
 Constantius Chlorus **301. 317**
 (M. Licinius) Crassus, Triumvir **115**
 Demeter **198. 210**
 Demetrios von Phaleron **176**
 Dike **144**
 Diocletianus **301-320**
 Diomedes, thrakischer König **71**
 Diomedes, Held vor Troja **133. 215**
 Dionysios von Halikarnass **260**
 Dionysos **65. 145-146. 150. 155. 162. 176. 210. 389-391. 393**
 Dioskuroi **215. 252-253**
 Domitianus **248**

- Eirene **144. 314**
 Eleusis **197**
 Endymion **78-79. 133. 430-433**
 Eniautos **197-199**
 Ennius **41**
 Epikuros **54**
 Eratosthenes **231. 232**
 Erichthonios **213**
 Eros **161-162. 177-178. 179. 180. 189. 210. 388. 393. 394-395**
 Eudoxos von Knidos **232**
 Eumaios **367**
 Eunomia **144**
 Euripides **31**
 Eurynome **211**
 Eurystheus **71**
- Q. Fabius Maximus **332-335**
 Flavius Anastasius **299-300**
 Flavius Valerius Severus **304**
 Furius Camillus **332**
- Gaia/Tellus **148. 152. 229. 236. 315**
 Gaius Caesar, Adoptivsohn des Augustus **273-274**
 Galba **115. 274-275**
 Galenos **41. 46. 53. 369-370**
 Galerius **301. 303. 304. 313. 317**
 Gallienus **57 Anm. 20**
 L. Gellius **353**
 Genius Augusti **282-283**
 Genius populi Romani **393-394**
 Genius Senatus **317. 394**
 Germanicus **57 Anm. 20**
 Geryoneus **71**
 Gregor I. **322**
 Gyges **367**
- Hadrianus **57 Anm. 20; 157**
 Hagelades von Argos **43**
 Harmodios **241-243**
 Helena **383**
 Helios/Sol **166. 167. 218. 223. 226. 228. 229. 233-236. 317**
- Hera **143. 210-211. 386-387**
 Herakleides Pontikos **231**
 Herakleitos **367**
 Herakles **70-74. 238. 314. 383. 388**
 Hermes/Merkur **90. 166. 176. 177. 386-387. 388. 393**
 Herodotos **367. 368**
 Hesiodos **50. 143. 169. 174. 210**
 Hesperides **71. 238**
 Himerios **15. 49. 169. 171. 188. 193**
 Hipparchos von Athen **241-242**
 Hipparchos von Nikaia **231. 232. 240**
 Hippokrates **175-176. 180. 370**
 Hl. Hippolytus **322**
 M. Holconius Rufus **424**
 Homeros **25. 31. 98. 143. 159. 173-175. 244. 383**
 Homonoia **314**
 Honos **315. 375. 393-394**
 Horai **143-148. 159. 388. 436**
 Horatius **41. 101. 162**
 Horus **433**
- Iapetos **236. 238**
 Iddibal Caphada Aemilius **277 Abb. 141**
 Iohannes der Täufer **433**
 Ion von Chios **176. 177**
 Ionas **430-433**
 Iphigeneia **215**
 Iris **177. 386. 388. 393**
 Isidorus von Sevilla **53**
 Isis **315. 433**
 Isokrates **41**
 Iulianus **57 Anm. 20; 90**
 C. Iulius Hyginus **260**
- Kairoi **161**
 Kairos **11. 15. 18. 30. 36. 49. 132. 161. 169. 389. 394-395**
 Kallimachos **35**
 Kallistratos **171. 188**
 Kerberos **71**
 Kleantes **231**

- Kleomenes 105
 Kritios 243
 Kroisos, König von Lydien 99
 Kroisos, Athener des 6. Jhs. v. Chr.
 96-100
 Kybele 236

 Lactantius 323
 Lares 281-285. 290
 Leda 197
 Licinius 304
 M. Licinius Crassus Frugi
 115 Anm. 18
 Livia 274
 Livius 260. 340
 Lucilius 94
 Lucius Caesar, Adoptivsohn des
 Augustus 273-274
 Lucretius 139
 Lukianos 216-217. 368. 430
 Q. Lutatius Catulus 201
 Lysias 175-176. 177
 Lysipp 15. 36. 48. 169-172. 177-200. 394.
 436

 C. Marcius Censorius 255
 L. Marcius Philippus 255
 Marcus Aurelius 395
 Maria 433
 C. Marius 258. 332
 Marsyas 177. 327
 Maxentius 320. 404. 410
 Maximianus Herculus 301. 303
 Maximinus Daia 304
 Medusa 226. 384-386
 Hl. Mercurius 91
 Meriones 85
 Metanoia 187. 193. 195
 Mithras 217-228. 389
 Morai 387
 Morpho 211
 Moschion 54
 Mousai 387
 Myron 43-44. 66. 93. 134. 177

 Nemesis 390
 Neoptolemos 382
 Nero 115. 248. 249. 250. 376-378
 Nerva 248. 249
 Nesiotas 243
 Nike/Victoria 26-28. 111-114. 150-151.
 213. 225-226. 252. 278-281. 303. 313.
 315. 316. 375. 378. 388. 433
 Numa Pompilius 254-255
 Nymphai 387

 Occasio 187-188. 193-195
 Odoaker 297
 Odysseus 215
 Oikumene 314
 Okeanos 229. 236
 Orpheus 382
 Osiris 295
 Ovidius 42. 101. 414

 Paionios von Mende 17. 112
 Pandora 213
 Paris 386
 Pasiteles 101
 Pausanias 35. 102. 144. 159. 176. 209. 244
 Perikles 233. 235
 Persephone 295
 Perseus, Gorgonentöter 226. 384-386
 Perseus, König von Makedonien 59
 Petronius 367
 Petrus 433
 Phaedrus 186-187. 189
 Phidias 25. 35. 36. 55. 102. 107. 187. 203.
 209. 213. 216. 234
 Philipp V. von Makedonien 253
 Philon von Byzanz 46. 47. 210
 Phokas 435
 Pindar 144. 175-176. 244
 Pittakos 174
 Platon 39-40. 176. 244. 349
 Plinius d. Ä. 53. 60. 101. 232
 Plinius d. J. 249
 Plotinos 368
 Plutarchos 46

- Plutos **197-198**
 L. Poblicius **277** Abb. 142
 Polybios **340**
 Polykleitos **17. 43-48. 66. 175-176. 411**
 Cn. Pompeius Magnus,
 Triumvir **114. 336. 338-339** Taf. 9
 Cn. Pompeius Magnus, Schwieger-
 sohn des Claudius **114-115**
 L. Pomponius Molo **254**
 Poseidippos **161. 182** Abb. 77a-b;
 183-200. 412. 436
 Poseidon/Neptunus **211. 229. 388.**
 392. 393
 A. Postumius **254**
 A. Postumius Albinus, Münzmeister
 96 v. Chr. **254**
 Postumus **57** Anm. 20
 Praxiteles **101. 105. 107**
 Priapos **326**
 Proklos **31**
 Prometheus **51. 213. 238**
 Protagoras **204. 216**
 Prudentius **322**
 Ptolemaios II. **159. 436**
 Pyrrhos von Epirus **425-427**
- L. Quinctius Flamininus **253**
 T. Quinctius Flamininus, Konsul
 198 v. Chr. **253**
 T. Quinctius Flamininus, Münz-
 meister 126 v. Chr. **252**
 M./L. Quirinus **323**
- Roma **91. 252. 317. 394**
 Romulus **258-259. 261. 264. 287. 392**
- Saloninus **57** Anm. 20
 Samson **326**
 Sarapis **315. 393**
 Saturnus **166**
 Scipio Africanus **334-344**
 Selene/Luna **78-79. 167. 218. 223. 228.**
 229. 233-236. 252. 430
- Seleukos von Babylon **231**
 Seneca **331**
 Simonides von Keos **399**
 Smaragdus **435**
 Sokrates **244**
 Somnus **78-79**
 Statius **352**
 Suetonius **114. 330-331**
 Sulla **258**
- Tacitus **114**
 Tarpeia **255. 261**
 Tarquinius Priscus **326**
 Telephos **245** Abb. 114
 Tetricus **57** Anm. 20
 Thales von Milet **229. 367**
 Themis **143**
 Theoderich **300. 323**
 Theodora **433**
 Theseus **215. 383**
 Thukydides **112. 175-176. 179. 242**
 Tiberius **250**
 L. Titurius Sabinus **255. 262**
 Titus **68-70**
 Titus Tatius **255. 262**
 Traianus **57** Anm. 20; **249. 403**
 Tyche/Fortuna **176. 210-202. 315**
 Typhon **383**
 Tzetzes **171. 193**
- Uranos **229. 398**
 Hl. Ursula **125**
- Valerianus **57** Anm. 20
 Valerius Maximus **343**
 Varro **53. 204. 347**
 P. Vedius Pollio **399**
 Verania Gemina **116**
 Q. Veranius **116**
 Vergilius **275. 368**
 Vespasianus **330**
 Vettius Sabinus, Münzmeister 70
 v. Chr. **255**

Victorinus 57 Anm. 20
 Virtus/Andreia 314. 315. 375. 393-394
 Vitellius 57 Anm. 20; 328-329
 Zenon 54 Abb. 9a

Zeus/Iupiter 25-26. 60. 102-104. 143.
 166. 179. 207. 209. 210. 229. 234-235.
 306. 314. 315. 376. 383-384. 387. 392. 393
 — Iupiter Ammon 288-290. 437
 — Iupiter Dolichenus 281

4. MUSEEN UND STANDORTE

Ai Khanoum: Sonnenuhr 167
 Alalkomenai, Athenatempel: Athena-
 statue 205
 Amphissa: Athenastatue 215 Anm. 23
 Aphrodisias, Museum: Reliefs vom
 Sebasteion 32 Abb. 4; 247
 Argos, Heraheiligtum:
 chryselephantine Statue 209
 Argos: Statue des Apollo Lykeios
 215 Anm. 23
 Athen, Agora: Gefäß des 8. Jahrhun-
 derts v. Chr. 380-382 Abb. 206
 Athen, Akropolis
 — Athena-Maryas-Gruppe 211
 — Nikebalustrade 225
 — Parthenon
 — — Athenastatue 203. 209-213
 Abb. 93; 215. 216 Abb. 93; 226.
 233. 238
 — — Giebelskulpturen 211. 233-235
 Abb. 106
 — — Metopen 211
 — Statue der Athena Lemnia 211
 — Statue der Athena Promachos 211
 Athen, Nationalmuseum
 — Fragmente eines Grabkraters
 82-83 Abb. 28; 380
 — Inv. 804: Dipylon-Amphore 84-86
 Abb. 29a-b; 380
 — Inv. 3851: Grabstatue des Kroisos
 96-100 Abb. 36. 38

— Inv. 11765: Plattenfibel 88-89
 Barcelona, Museu d'Arqueologia:
 Tonlampe 421 Abb. 238
 Barletta, San Sepolcro: spätantike
 Kaiserstatue 434-435 Abb. 251
 Basa: Sonnenuhr 167
 Berlin, Abgusssammlung der Freien
 Universität
 — Inv. 1/89: Abguss der Venus
 Medici 106 Abb. 44
 — Inv. ST86: Abguss des Reliefs in
 Trogir 171 Abb. 72
 Berlin, Staatliche Museen, Antiken-
 sammlungen
 — Telephosfries 244. 245 Abb. 114
 — Sk843a: Sarkophag Caffarelli 291-
 292 Abb. 153
 — Sk886: Sphinx 178 Abb. 73
 Béziers, Place Pépézac: Hüftmantel-
 statue 126
 Bilthoven, Privatbesitz: Aphrodite
 Anadyomene 396-398 Abb. 220
 Blenheim Palace: Bronzekopie der
 Venus Medici 106 Abb. 45
 Bonn, Rheinisches Landesmuseum
 Inv. 8731: Aeneasgruppe 421
 Abb. 237
 Boston, Museum of Fine Arts Acc.-
 Nr. 95.12: Protokorinthischer
 Aryballos 88-89 Abb. 31a-b

- Brescia, Museo Civico Romano:
Diptychon des Boethius
297-299 Abb. 156
- Brüssel, Atomium **55-56** Abb. 10
- Brüssel, Musée du Quinquanaire
A1376: Fragmente eines geometrischen Grabkraters **82-83** Abb. 28;
380
- Caesarea Maritima: Sitzstatue aus
Porphyrt **63-64** Taf. 3
- Conques, Ste Foy: Reliquiar der Hl.
Fides **405-406** Abb. 226a-b
- Delphi, Apollo-Heiligtum: Pfeilermonument des L. Aemilius
Paullus **59-60. 62** Abb. 13
- Detmold, Hermannsdenkmal:
Bronzerelief **60**
- El Djem, Museum: Mosaik mit
Jahreszeiten und Monaten
163 Taf. 6; **313** Abb. 169
- Eleusis, Archäologisches Museum
Inv. 2630: Amphore **385-386**
Abb. 209a-b
- Ephesos, Hadrianstempel: Fries **244**
- Ephesos, Parthermonument **247**
- Epidauros, Asklepiosheiligtum:
chryselephantine Statue **209**
- Florenz, Museo Archeologico
— Inv. 4209: François-Krater
145-146 Abb. 57a-b; **387. 403**
— Inv. 9674: attischer Teller **387**
— Inv. 13806: Statuette des Mars
423-424 Abb. 241
- Florenz, Uffizien:
— Niobiden **105. 347-349** Abb. 192;
354. 357-358 Abb. 199
— Inv. 212: Torso des Diskobol
133-135 Abb. 56a-b
— Inv. 224: Venus Medici **17. 105-108**
Abb. 44. 45; **349 352. 364**
— Inv. 230: »Arrotino«
326-327 Abb. 176; **364**
— Inv. 322: kniender Herakles **364**
— Inv. 950: Grabaltar der Iunia
Procula **289** Abb. 151
- Gades: Alexanderstatue **93**
- Gamzigrad: Porphyrkopf **313**
- Gamzigrad: Reliefs mit Feldzeichen
303-304 Abb. 158-160
- Genf, Musée d'art et d'histoire
Inv. MF 1330: Porträt des
Poseidipp **182** Abb. 77b
- Georgetown, Dumbarton Oaks
College Inv. 36.65: Jahreszeiten-
Sarkophag **164-165** Abb. 67
- Göttingen, Abgusssammlung des
Archäologischen Instituts:
Rekonstruktion der Statue des
Poseidipp **182** Abb. 77a
- Hannover, Museum August Kestner
K 489: Gemme mit Endymion
und Luna **76** Abb. 23
- Heraklion, Archäologisches Museum
Inv. 2445-2447: Sphyrelata aus
Dreros **64** Anm. 12
- Hever Castle: Sonnenuhr
166-167 Abb. 70a-b
- Istanbul, Archäologisches Museum
— Inv. 1242: Euripidesrelief
95 Abb. 34
— Inv. 2165: Kopf des Augustus
271-272 Abb. 134
- Izmir, Archäologisches Museum Inv.
45: Statue des Androklos
245-246 Abb. 115
- Kabul, Nationalmuseum: Gipsabguss
eines Medaillons **75-78** Abb. 22
- Kairo, Ägyptisches Museum Inv.
J.E.85747: Mithrasrelief
222-223 Abb. 101

- Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
— Mithrasrelief aus Neuenheim **227**
— Inv. 118: Mithrasrelief **221** Abb. 100; **223**
- Kelheim, Befreiungshalle: Bronzeshilde **60**
- Knidos, Aphrodite-Heiligtum: Statue des Praxiteles **101. 103** Abb. 39. 40; **105**
- Köln, Institut für Altertumskunde der Universität, Papyrussammlung Inv. 21351+21376r: Sappho-Papyrus **413** Abb. 231
- Köln, Römisch-Germanisches Museum
— Inv. 626: Kopf der Athena Parthenos **266-267** Abb. 132
— Inv. 670: Altar der Dea Vagdavercustis **293** Abb. 155a-b
— Inv. 29,313: Grabinschrift der Ursula **125-126** Abb. 51
— Inv. 35,135: Terrakottagruppe **313** Abb. 168
— Inv. 73,244: Statue von Grab des Publius **277** Abb. 142
— Inv. 2002,2: Kopf des Domitian **403-404** Abb. 224
- Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
— 610: Büste des Augustus **271-272** Abb. 136
— Inv. 2086: Kopie des Nemesis von Rhamnus **61** Abb. 12
- Korinth, Museum S 1065. 1066: Statuen des Gaius Caesar und des Lucius Caesar **273-274** Abb. 138. 139
- Lalibela, Kirche des Hl. Merkurios: Votivbild **90-91** Taf. 5
- Lima, El Ojo que Lloro **111** Anm. 10
- London, British Museum
— 1583: Torso **401-402** Abb. 223
— 1771: Gemme mit Tempus-Darstellung **188-190** Abb. 79
— 1772: Gemme mit Tempus-Darstellung **188-190** Abb. 78
— Inv. 1817,0308.3: Votivblech **422** Abb. 240
— Inv. 1890,0901.77: Gemme des 16. Jhs. **342-343** Abb. 189a-b
— Inv. 1945,0927.1: Portlandvase **398. 403**
— Inv. 1971.11-1.1: Dinos des Sophilos **387**
— E223: Hydria **369** Abb. 203
— F132: Apulische Patera **179** Abb. 74
— F148: Campanisch Amphora **238-239** Abb. 111
- Luxor, Kaiserkultraum **305-306** Abb. 161
- Luxor, Viersäulen-Monumente **303-305**
- Lykosura: Statue der Eurynome **211**
- Mailand, Centro di Papirologia A. Vogliano, P. Mil. Vogl. 309: Poseidipp-Papyrus **412**
- Mailand, Civico Museo Archaeologico Inv. Ao.9.14264: Silberplatte **236-237** Abb. 109
- Mainz, Römisch-Germanische Zentralmuseum: Globus **240**
- Malibu, J. Paul Getty Museum Ac.no. 86.AE680: Apulische Lutrophoros **197-199** Abb. 87
- Mantua, Palazzo Ducale: Sarkophag mit Herculestaten **73** Abb. 20
- Mérida, Museo Nacional de Arte Romano: Kopf des Augustus **271-272** Abb. 137
- Moskau, Puschkin-Museum: Nicolas Poussin, Continentia des Scipio **343** Taf. 11
- Mothone, Tempel der Athena Anemotis: Statue **215** Anm. 23

München, Staatliche Antikensamm-
lungen Inv. 15032: Tropaion
28. 29 Abb. 3

München, Glyptothek

— Inv. 84: Herakles vom Aphaia-
Tempel in Aegina **363**

— Inv. 170: unfertiger Sphingenkopf
65–66

— Inv. 348: Fries mit Victorien
225 Abb. 104

— Inv. 363: Orest-Sarkophag
214 Abb. 94

München, Königsplatz:

›Ehrentempel‹ **404**

München, Museum für Abgüsse:

Kopf des Augustus **418** Abb. 235

München, Staatliche Münzsamm-
lung Inv. T223: Gemme mit Zeus-
tempel **205** Abb. 90a–b

München, Universität: Rekonstruk-
tion des Doryphoros des Polyklet
45 Abb. 8

Naqa: Sonnenuhr **167**

Naxos, Steinbruch bei Apollona: un-
fertige Kolossalstatue **65** Abb. 14

Neapel, Biblioteca Nazionale CLA III
392: Palimpsest **418–419** Abb. 236

Neapel, Museo Nazionale

— Inv. 2632: Menologium
Colotinum **165–166** Abb. 68

— Inv. 6001: Herakles Farnese **105**

— Inv. 6009. 6010: Tyrannenmörder
241–244 Abb. 113

— Inv. 6233: Statue des Holconius
Rufus **423–424** Abb. 242

— Inv. 6374: Atlas Farnese
238–240 Abb. 112a–b

— Inv. 9246: Wandgemälde mit
Endymion und Luna **76** Abb. 2; **78**

— Inv. 27611: Tazza Farnese **398**

— Inv. 113261. 113262: Laren-
statuetten **282. 285** Abb. 147–148

Newby Hall

— Kopf der Athena
371–372 Abb. 204

— Männerstatue (›Brutus‹)
327–328 Abb. 177

New York, Metropolitan Museum
of Art

— Inv. 17.190.2072: Kämpfergruppe
382–383 Abb. 207

— Inv. 24.97.13: Endymion-
sarkophag **428** Abb. 246a–b; **430**

— Inv. 32.11.1: Kouros
96–100 Abb. 35. 37

— Inv. 90.12: Girlandensarkophag
155–157 Abb. 64

— Inv. 1990.247: ›Dionysos Hope‹
389–390 Abb. 213

Olympia, Archäologisches Museum

— Sphyrelaton **404–405**

— Inv. 46–48: Nikestatue **17. 26–27**
Abb. 1; **111–114** Abb. 46; **279**

— L 95. L 97: Metopen vom Zeus-
tempel **70–73** Abb. 18–19

Olympia, Zeustempel: Statue des
Phidias **25. 35. 36. 55. 102–104**

Abb. 43; **203. 209–210. 213. 216** Taf. 1

Ostia, Antiquario Inv. 11: Aschenurne
mit Endymion und Luna **77**
Abb. 26a–b; **79**

Oxford, Ashmolean Museum:

ergänzte Togastatue (›Cicero‹)
333–335 Abb. 182

Paris, Cabinet des médailles

— Inv. 55 Nr 296bis: Diptychon des
Flavius Anastasius
298–300 Abb. 157

— Inv. 2875: spätantike Silberschale
340–344 Abb. 188; **356** Taf. 10

Paris, Musée du Louvre

— A519: Fragmente eines Grab-
kraters **81–83** Abb. 27; **380**

- AO 22255: Mithrasrelief
221 Abb. 99; **223**
- Bj 1923. 1924: Silberbecher von Boscoreale **53-54** Abb. 9a-b
- CA795: Perseus und Medusa **383-385** Abb. 208a-b
- MA 87: »Bacchus Richelieu« **389-390** Abb. 212
- MA 284: Grazien **364**
- MA 399: Aphrodite von Melos **108. 364**
- MA 436: Porträt Alexanders d. Gr. **180-181** Abb. 76
- MA 459: Aktaion-Sarkophag **74-78** Abb. 21
- MA 488: Grabaltar des Amemptus **291-292** Abb. 154
- MA 527: »Fechter Borghese« **364**
- MA 539: Meleagersarkophag **395-396** Abb. 219
- MA 968: Relief mit Dionysos und Horen **146-147** Abb. 58
- MA 2119: Amazonensarkophag **364**
- MA 2792: Männertorso aus Milet **371. 399-400** Abb. 221
- OA 9063: Diptychon Barberini **294. 433** Taf. 12
- Paris, Place Vendôme: Colonne de la Grande Armée **60**
- Parma, Archäologisches Museum: Panzerstatue **376** Abb. 205
- Pavia: Bogenmonument **274**
- Peking, Platz des Himmlischen Friedens: Göttin der Demokratie **111**
- Plataiai: Athena Areia **215**
- Pompeji, Haus des L. Caecilius Iucundus: Relief **401** Abb. 222
- Privatbesitz: Gemme mit Mars Ultor **424-425** Abb. 244
- Ravenna, San Vitale: Mosaik der Kaiserin Theodora **433** Taf. 4a-b
- Rhamnus, Nemesisstempel: Statue der Nemesis **59. 61** Abb. 11; **134-135**
- Rom, Antiquario Forense Inv. 3175-3176: Fries der Basilica Aemilia **261-263** Abb. 129
- Rom, Ara Pacis Augustae **421**
- Rom, Augustusforum
 - Ammonsköpfe **288** Abb. 150
 - Statuen des Aeneas und des Romulus **257-259. 287. 293. 420-421**
 - Statue des divus Iulius **259-260**
 - Statue des Mars Ultor **281. 285. 287. 389-392** Abb. 215. 420-427
 - Statuengalerien **258-259**
- Rom, Augustustempel: Giebelfiguren **287**
- Rom, Forum Pacis: Kuh des Myron **93**
- Rom, Forum Romanum
 - Decennalienbasis **316-319** Abb. 173a.b
 - Phokassäule **434-435** Abb. 250
- Rom, Kapitol: Jupiterstatue aus der Beute der Samnitenkriege **60**
- Rom, Kapitolsplatz: Flussgötter **322**
- Rom, Konstantinsbogen
 - Kampfreliet **403-405** Abb. 225
 - Medaillons mit Sol und Luna **235-236** Abb. 107-108
 - Oratio-Relief **94** Abb. 33
- Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori: Mithrasrelief **217. 220** Abb. 97
- Rom, Musei Capitolini
 - Reiterstatue des Marc Aurel **126. 323-324** Abb. 174
 - Inv. 58: Statue des Mars Ultor **126. 392** Abb. 215; **422** Abb. 239; **426** Abb. 245
 - Inv. 241: Torso des Diskobol **133-134** Abb. 54
 - Inv. 325: Endymionsarkophag **77-78** Abb. 25

- Inv. 422: Männerbüste
(›Caligula‹) **331-332** Abb. 181
- Inv. 562: Männerbüste (›Scipio‹)
335-338 Abb. 185
- Inv. 747: Sterbender Gallier
27-28 Abb. 2
- Inv. 1072: Kolossales Kaiser-
porträt **92** Abb. 32; **322-323**
- Inv. 1185: Jahreszeiten-Sarkophag
160 Abb. 66a-e; **163**
- Inv. 1186: Dornauszieher
325-326 Abb. 175
- Inv. 1205: Mithrasrelief
217. 219 Abb. 95
- Inv. 1882: Basaltstatue der
Agrippina minor **63-64. 410-411**
Taf. 2
- Inv. 2780: Kopf der Fortuna
201-202 Abb. 89
- Inv. 3035: Statue des Dionysos
389. 391 Abb. 214
- Rom, Museo dei Gessi: Abgüsse der
Tyrannenmörder **243** Abb. 113
- Rom, Museo Nazionale di Villa
Giulia Inv. 22679: Chigi-Kanne
386-387 Abb. 210a-b
- Rom, Museo Nazionale Romano
 - Fries aus der Basilica Aemilia
261-263 Abb. 128
 - Mithrasrelief aus Nersae
217. 220 Abb. 98
 - Inv. 56230: Augustusstatue
276 Abb. 140
 - Inv. 78163: Grabaltar des Cn. Pom-
peius Magnus **114-117** Abb. 47
 - Inv. 78164: Grabaltar des Piso
Licinianus **114-117** Abb. 48
 - Inv. 126371: Diskobol des Myron
42-44 Abb. 7
- Rom, Museo Torlonia Inv. 424:
Philosophensarkophag
431-433 Abb. 248a-b
- Rom, Piazza Pasquino: Torso einer
Statuengruppe **414. 416** Abb. 233
- Rom, ›Pallas-Tempel‹: Kultstatue
322
- Rom, Palazzo Rospigliosi: Porträt-
kopf (›Scipio‹) **334-338** Abb. 184
- Rom, Palazzo Spada: Männerstatue
(›Pompeius‹) **336** Abb. 186; **338-339** Taf. 9
- Rom, Pantheon **434-435** Abb. 252
- Rom, Pompeius-Theater: Statue des
Pompeius **338**
- Rom, *Salvacio civium* **322**
- Rom, S. Maria Antiqua: Sarkophag
429-433 Abb. 247a-c
- Rom, Senatskurie: Victoria aus
Tarent **278-281. 294. 378**
- Rom, Septimius Severus-Bogen
150-151 Abb. 60
- Rom, Titusbogen **68-70** Abb. 15-16;
375
- Rom, Vatikanische Museen
 - Inv. 5115: Basis der Antoninus
Pius-Säule **394** Abb. 218
 - Inv. 16592: Lakonische Schale
236-238 Abb. 110
 - Bibliothek: Tetrarchengruppe
307-313 Abb. 166. 167
 - Braccio Nuovo Inv. 133: Augustus
von Prima porta **270** Abb. 133
 - Cortile del Belvedere: Apollo-
statue **105. 348-349. 354-355**
Abb. 198
 - Cortile del Belvedere: Laokoon
36. 354
 - Galleria Lapidaria Inv. 7025:
Grabrelief **408-409** Abb. 430
 - Museo Gregoriano Profano Inv.
1115: Larenaltar
282-284 Abb. 145. Anm. 27
 - Museo Gregoriano Profano Inv.
1155-1156: Kleine Cancellaria-
Reliefs **284** Anm. 27
 - Museo Gregoriano Profano Inv.
9933: Mithrasstatue
222-224 Abb. 102

- Museo Gregoriano Profano Inv. 9964: Altar mit Laren **284** Abb. 146a–b
- Museo Gregoriano Profano Inv. 9998: Kranrelief **153–155** Abb. 62a–d
- Museo Gregoriano Profano Inv. 34227: Grabrelief **408–409** Abb. 229
- Museo Pio Clementino Inv.-Nr. 548: ›Ariadne‹ **364**
- Rom, Vereinslokal der *aenatores*: Kaiserstatuen **250** Abb. 116
- Rom, Villa Medici: Relief mit Laren-träger **284** Anm. 27

- Samos, Heraion: Statue **215**
- Sikyon: Aphroditestatue **213**
- Sparta, Athenatempel: Statue **215** Anm. 23
- Sparta: Statue der Morpho **211**
- St. Maria Capua Vetere: Mithräum **224**
- St. Petersburg, Ermitage
 - 1792: Attische Pelike **197–198** Abb. 88
 - A544: Relief mit Tempus **189–190** Abb. 80
- Stockholm, Nationalmuseum Sk 75: Männerporträt (›Fabius Maximus‹) **334–335** Abb. 183
- Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Inv. 4: Kopf des Augustus **418–419** Abb. 235
- Syrakus, Museo Archeologico Inv. 864: Sarkophag der Adelpheia **432–433** Abb. 249a–b

- Tarent, Nationalmuseum Inv. 7029: Attischer Skyphos **229–230** Abb. 105
- Tarquiniā, Museo Nazionale Inv. RC6848: Schale des Oltos **388** Abb. 211a–b

- Theben: Herakles-Statue **215** Anm. 23
- Therapne: Aresstatue **215**
- Thessaloniki, Galeriusbogen **152–153** Abb. 61; **313–317** Abb. 171. 172; **320**
- Tifernum Tiberinum: Tempel mit Kaiserstatuen **249–250**
- Tivoli: ›Tempio della Sibilla‹ **351–352** Abb. 195
- Torcello, Dom: Relief mit Kairos und Metanoia **193–194** Abb. 84
- Trier, Porta Nigra **417** Abb. 234
- Trier, Rheinisches Landesmuseum G 41: Amazone **266–267** Abb. 130
- Trier, Stadtmuseum: Gemälde mit Porta Nigra **417** Abb. 234
- Tripolis, Archäologisches Museum
 - Statue des Iddibal Caphada Aemilius **277** Abb. 141
 - Inv. 22: Diadumenos **267** Anm. 4
 - Inv. 30: Doryphoros **266–267** Abb. 131
- Trogir, Kloster St. Nikolaus: Relief mit Kairos **171–173** Abb. 72; **185–190**
- Troizen: Statue des Hippolytos **215** Anm. 23
- Tunis, Bardo-Museum Inv. Tun. 447: Mosaik mit Sternzeichen **166–167** Taf. 7
- Turin, Museo di Antichità Inv. D317: Relief mit Kairos **170–173** Abb. 71; **180–181** Abb. 75; **185–190**

- Veleia, Basilica: Kaiserstatuen **248–249**
- Venedig, Museo Archeologico Nazionale
 - Inv. 20: ›Vitellius Grimanici‹ **328–331** Abb. 178a–b
 - Inv. 142: Kopf des Caligula **331–332** Abb. 180
 - Inv. 193: Mithrasstatue **223–224**

Venedig, Piazza San Marco:
Tetrarchengruppe
307-313 Abb. 164. 165; **320**

Verona, Museo Maffeiano Inv. 28705:
Mithrasrelief **217-219** Abb. 96

Waterloo, Schlachtfeld:
Löwendenkmal **60**

Wien, Ephesos-Museum: Fries vom
»Parthermonument« **247**

Wien, Kunsthistorisches Museum
— Inv. 5528: Statuette des Vitellius
329-330 Taf. 8

— Inv. IX A81: Kameo **437-438** Taf. 13
Wien, Österreichische Nationalbiblio-
thek: Tabula Peutingeriana
33 Abb. 5

Würzburg, Martin von Wagner
Museum Inv. 5056: Rundaltar
148-150 Abb. 59a-d

Xanten, Archäologisches Museum
— Inv. C33442cu1: Statuette des
Mars **424-425** Abb. 243

— Inv. X6135: Statuette der
Victoria **280-281** Abb. 144a-b

Zürich, Rehalp-Friedhof: Jahres-
zeiten-Sarkophag
157-158 Abb. 65

verschollen

einst Florenz, Sammlung Medici:
Relief mit Tempus
189-190 Abb. 81

einst Kunsthandel London:
Girlandensarkophag
155-156 Abb. 63

einst München: Rekonstruktion der
Aphrodite von Knidos
103 Abb. 40

einst Rom, Sammlung della Valle:
Menologium Vallense
165-166 Abb. 69

einst Sammlung Lansdowne: Torso
des Diskobol **133-134** Abb. 55
einst Samos: Büste des Augustus
271-272 Abb. 135

5. ABBILDUNGSNACHWEIS

*Berlin, Abgusssammlung der Freien
Universität*

Abb. 44 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/3255712](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3255712) (FU Berlin)

Abb. 72 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/3775199](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3775199) (FU Berlin)

Abb. 100 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/3775150](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3775150) (FU Berlin)

*Berlin, Münzkabinett der Staatlichen
Museen, Preussischer Kulturbesitz
(CC BY-NC-SA 3.0 DE)*

Abb. 149 18204287. Foto: D. Sonnenwald

Abb. 170a-b 18225822. Foto: D. Sonnenwald

Abb. 179 18228191. Foto: D. Sonnenwald

Abb. 187 18207964. Foto: D. Sonnenwald

Abb. 217 18204696. Foto: D. Sonnenwald

Boston, Museum of Fine Arts

Abb. 31a-b Photograph©2017 Museum
of Fine Arts, Boston

*Deutsches Archäologisches Institut
DAI Athen*

- Abb. 1** D-DAI-ATH-Hege 663,
Walter Hege
Abb. 18 D-DAI-ATH-Olympia 653,
Herrmann Wagner
Abb. 19 D-DAI-ATH-Olympia 3363,
Herrmann Wagner
Abb. 29a D-DAI-ATH-NM 3055,
Herrmann Wagner
Abb. 30 D-DAI-ATH-NM 3718
Abb. 42 D-DAI-ATH-Olympia 5611,
Gösta Hellner
Abb. 61 D-DAI-ATH-Thessaloniki
386, Herrmann Wagner
Abb. 134 D-DAI-ATH-Pergamon 1728
Abb. 135 D-DAI-ATH-Samos 910,
Technau
Abb. 171 D-DAI-ATH-Thessaloniki
221, Herrmann Wagner
Abb. 172 D-DAI-ATH-Thessaloniki
258, Herrmann Wagner
Abb. 209a D-DAI-ATH-Eleusis 554,
Eva-Maria Czako
Abb. 209b D-DAI-ATH-Eleusis 549,
Eva-Maria Czako

DAI Istanbul

- Abb. 34** D-DAI-IST 73-33
Abb. 115 D-DAI-IST 4535

DAI Kairo

- Abb. 101** D-DAI-KAI F 5687
Abb. 163 D-DAI-KAI F 5599

DAI Rom

- Abb. 7** D-DAI-ROM 70.2013,
G. Singer
Abb. 16a D-DAI-ROM 79.2302,
H. Schwanke
Abb. 26a D-DAI-ROM 75.927,
H. Sichtermann
Abb. 26b D-DAI-ROM 75.926,
H. Sichtermann

- Abb. 59a** D-DAI-ROM 66.2602,
G. Singer
Abb. 59b D-DAI-ROM 66.2604,
G. Singer
Abb. 59c D-DAI-ROM 66.2605,
G. Singer
Abb. 60 D-DAI-ROM 2008.2383,
H. Behrens
Abb. 66b D-DAI-ROM 73.270,
G. Singer
Abb. 66c D-DAI-ROM 73.269,
G. Singer
Abb. 66d D-DAI-ROM 73.267,
G. Singer
Abb. 66e D-DAI-ROM 73.268,
G. Singer
Abb. 71 D-DAI-ROM 30.236,
E. Franck
Abb. 75 D-DAI-ROM 30.236,
E. Franck
Abb. 89 D-DAI-ROM 2000.0033,
K. Anger
Abb. 95 D-DAI-ROM 4775,
C. Faraglia
Abb. 113 D-DAI-ROM 84.3303,
H. Schwanke
Abb. 129 D-DAI-ROM dig2007.8027,
H. Behrens
Abb. 131 D-DAI-ROM 61.1767,
H. Koppermann
Abb. 140 D-DAI-ROM 65.1112,
H. Koppermann
Abb. 141 D-DAI-ROM 61.1769,
H. Koppermann
Abb. 150 D-DAI-ROM 61.1059,
H. Koppermann
Abb. 164 D-DAI-ROM 68.5152,
G. Singer
Abb. 165 D-DAI-ROM 68.5154,
G. Singer
Abb. 166 D-DAI-ROM 5695,
C. Faraglia
Abb. 167 D-DAI-ROM 5694,
C. Faraglia

Abb. 169 D-DAI-ROM 64.297,
H. Koppermann
Abb. 173a D-DAI-ROM 35.347
Abb. 173b D-DAI-ROM 35.357, C.
Faraglia
Abb. 176 D-DAI-ROM 78.2176,
H. Schwanke
Abb. 205 D-DAI-ROM 67.1606,
G. Singer
Abb. 215 D-DAI-ROM 75.2261,
C. Rossa
Abb. 216 D-DAI-ROM 41.333
Abb. 218 D-DAI-ROM 38.1463,
C. Faraglia
Abb. 222 D-DAI-ROM 31.2478,
Nachlass Hoffmann
Abb. 225 D-DAI-ROM 37.328,
C. Faraglia
Abb. 239 D-DAI-ROM 3149
Abb. 242 D-DAI-ROM 74.1288,
C. Rossa
Abb. 247a D-DAI-ROM 1542
Abb. 247b D-DAI-ROM 1542
Abb. 248a D-DAI-ROM 31.958,
C. Faraglia
Abb. 248b D-DAI-ROM 31.958,
C. Faraglia

Göttingen, Abgussammlung

Abb. 77a Archäologisches Institut
Göttingen

*Köln, Forschungsarchiv für antike
Plastik*

Abb. 2 Mal 1185, B. Malter
Abb. 12 FA 11023-14
Abb. 20 Fitt 77-02-12, G. Fittschen-
Badura
Abb. 25 Mal 2130, B. Malter
Abb. 32 Mal 569, B. Malter
Abb. 45 FA 2058-07
Abb. 62a FA-S 5704-01
Abb. 62b FA 2276-37
Abb. 62c FA 2276-36

Abb. 62d FA 2277-02
Abb. 66a Mal 526, B. Malter
Abb. 70a FA 1077-08
Abb. 70b FA 1077-06
Abb. 73 FA-S Perg002548-05
Abb. 77b FA-S 7981-01
Abb. 96 FA 4826-01
Abb. 97 Mal 1843-03, B. Malter
Abb. 98 Mal 398-03, B. Malter
Abb. 102 FA 2176-06
Abb. 114 FA-S Perg001719
Abb. 128 Fitt 71-46-01, G. Fittschen-
Badura
Abb. 130 FA-S 5348-01
Abb. 132 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/5078769](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5078769)
Abb. 133 FA-Kae 5685, H. Kähler
Abb. 136 FA-Kae 17-07, H. Kähler
Abb. 137 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/423610](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/423610)
Abb. 138 FA-S 5287-02
Abb. 139 FA-S 5286-02
Abb. 142 FA 669-06
Abb. 144a Neg.-Nr. 3138/17
Abb. 144b Neg.-Nr. 3138/20
Abb. 145 FA 2322-05
Abb. 146a Mal 953-01, B. Malter
Abb. 146b Mal 952-01, B. Malter
Abb. 147 FA 761-4
Abb. 148 FA 761-9
Abb. 153 FA-S Perg005132-23
Abb. 155a [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/5168150](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5168150)
Abb. 155b Fitt KB68-97-02,
G. Fittschen-Badura
Abb. 162 Mal 876-02, B. Malter
Abb. 175 Mal 1464-04, B. Malter
Abb. 177 FA 1306-08
Abb. 178a Fitt 86-05-02, G. Fittschen-
Badura
Abb. 178b Fitt 76-03-07, G. Fittschen-
Badura
Abb. 180 Fitt 86-02-08, G. Fittschen-
Badura

- Abb. 181** Fitt Cap73-47-11, G. Fittschen-Badura
Abb. 185 Mal 42-07, B. Malter
Abb. 204 Ausschnitt von FA 2152-19
Abb. 212 Statuenapparat Inv. F 16184
Abb. 214 Mal 1789-02, B. Malter
Abb. 220 FA 2388-02
Abb. 224 FA-S 7028-01
Abb. 229 FA-S 4177-01
Abb. 230 FA 6026-08
Abb. 232 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1601060>
Abb. 233 Mal 2732-02, B. Malter
Abb. 243 Neg.-Nr. 3134-0
Abb. 244 FA-S 8314-01
Abb. 250a FA Oe695-12, H. Oehler
Abb. 250b FA Oe695-12, H. Oehler (Ausschnitt)

London, British Museum

- Abb. 55** British Museum (CC BY-NC-SA 4.0)
Abb. 189a 1890,0901.77 | British Museum (CC BY-NC-SA 4.0)
Abb. 240 1817,0308.3AN52149001 | British Museum (CC BY-NC-SA 4.0)

München, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke

- Abb. 40** Museumsaufnahme
Abb. 235 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/720129> (LMU München)

Gemeinfrei

- Abb. 4** von Mustafa Ajlan Abudak (Public Domain) / Wikimedia Commons
Abb. 10 Foto: Accountalive, Bauwerk: Ingenieur André Waterkeyn (1917–2005), Architekten André und Jean Polak (André: 1914–1988, Jean: 1920–2012); Foto lizenziert unter Creative-Commons-Lizenz CC-BY-SA-3.0-DE,

URL: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>

- Abb. 17** <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/curtius1892bdi/0014>
Abb. 24 von Carole Raddato (CC BY-SA 2.0) / Wikimedia Commons
Abb. 52 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel <<http://diglib.hab.de/drucke/fg-143-2s/start.htm?image=00036a>> (CC BY-SA)
Abb. 53 Villanova University <<https://digital.library.villanova.edu/Item/vudl:75216>> (CC BY-SA 3.0)
Abb. 54 <http://arachne.uni-koeln.de/item/clarac/5068>
Abb. 56a <http://arachne.uni-koeln.de/item/clarac/4029>
Abb. 57a Sailko CC BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>), Wikimedia Commons
Abb. 58 Marie-Lan Nguyen (2007), Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org>
Abb. 64 www.metmuseum.org (OASC)
Abb. 196 By Angelica Kauffman – uploaded by Immanuel Giel; Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2616818>
Abb. 197 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764/0001>
Abb. 207 www.metmuseum.org (OASC)
Abb. 208b By Unknown (Cyclades, Greece) (Marie-Lan Nguyen (2007)) [Public domain], via Wikimedia Commons
Abb. 213 www.metmuseum.org (OASC)
Abb. 231 Masur CC BY-SA 2.5
Abb. 234 Von Stadtmuseum Simeonstift in der Wikipedia auf Deutsch, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=47849691>

Abb. 236 Neapel, Biblioteca Nazionale CLA III 392

Abb. 252 Jebulon, CCo,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29185756>

Taf. 3 By Carole Raddato from FRANKFURT, Germany (Porphyry statue of Hadrian, Caesarea) [CC BY-SA 2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>)], via Wikimedia Commons

Taf. 4a-b © José Luiz Bernardes Ribeiro, via Wikimedia Commons
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Taf. 6 by Ad-Meskens / via Wikimedia-Commons

Taf. 7 by Effi Schweizer / public domain
Taf. 11 <http://www.zeno.org/nid/20004230647>, gemeinfrei

Taf. 12 by Marie-Lan Nguyen, gemeinfrei

Reproduktionen nach folgenden Vorlagen

Abb. 3 Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1987, 232

Abb. 5 Tabula Peutingeriana,
<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6642214>

Abb. 6 S. Münster: Cosmographia Universalis (1550) 98–99

Abb. 8 A.: Borbein, Das alte Griechenland (1995) 267

Abb. 9a Monuments et Mémoires. Fondation Eugène Piot 5, 1899, Taf. 7,1

Abb. 9b Monuments et Mémoires. Fondation Eugène Piot 5, 1899, Taf. 8,1

Abb. 11 G. Despinis: Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου. Athen 1971 Taf. 1

Abb. 13 A. Jacquemin, Bulletin de Correspondance Hellénique 106, 1982, 206

Abb. 14 G. Gruben: Naxos und Delos, JdI 112, 1997, Abb. 18

Abb. 15a A. Desgodetz: Les édifices antiques de Rome (1682/1822) Taf. 76 (Ausschnitt). <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5108336>

Abb. 15b A. Desgodetz: Les édifices antiques de Rome (1682/1822) Taf. 77 (Ausschnitt). <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5108338>

Abb. 16b G. Rodenwaldt: Die Kunst der Antike (1927) 572

Abb. 21 H. Herdejürgen: Stadtrömische und italische Girlanden-sarkophage. ASR 6:2,1 (Berlin 1996) Kat. 21 Taf. 30,1

Abb. 22 J. Hackin: Nouvelles recherches archeologique a Begram (Paris 1954) Abb. 130

Abb. 23 LIMC III Taf. 553 s.v. Endymion 37

Abb. 27 Boschung 2003 Taf. 1

Abb. 28 Boschung 2003 Taf. 2

Abb. 29b A. Borbein: Das Alte Griechenland (1995) 242

Abb. 33 L'Orange/von Gerkan 1939, Taf. 5,1 (Ausschnitt)

Abb. 35 Brunn-Bruckmann's Denkmäler griechischer und römischer Skulptur Taf. 751

Abb. 36 Bol 2002, Taf. 252a

Abb. 37 Brunn-Bruckmann's Denkmäler griechischer und römischer Skulptur Taf. 754

Abb. 38 Bol 2002, Taf. 252b

Abb. 39 Ch. Blinkenberg: Knidia (1933) Abb. 80

Abb. 41 J. Liegler: Zeus des Phidias (1952) Taf. 17

Abb. 43 F. Adler: Die Baudenkmäler von Olympia. Olympia II (1966) Taf. 11

- Abb. 46** E. Curtius / F. Adler: Olympia. Die Ergebnisse der vom Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung III (1897) Taf. 48
- Abb. 49** A. Lafréri: Speculum Romanae Magnificentiae (zwischen 1549 und 1582), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3654947> (FA Köln)
- Abb. 50** Monumenti inediti (1829–1833), <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/654573> (FA Köln)
- Abb. 56b** G. Mansuelli: Galleria degli Uffizi (1958) Abb. 5a
- Abb. 57b** M. Christofani, Bollettino d'Arte, Ser. spec. (1981) Abb. 130
- Abb. 59d** Th. Lorenz, Antike Plastik 19 (1988) Taf. 34b
- Abb. 63** H. Herdejürgen: Stadtrömische und italische Girlandensarkophag. ASR 6:2,1 (1996) Kat. 44 Taf. 130
- Abb. 65** P. Kranz: Jahreszeiten-Sarkophag, ASR 5,4 (1984) Taf. 4,2
- Abb. 67** P. Kranz: Jahreszeiten-Sarkophag, ASR 5,4 (1984) Taf. 39,3
- Abb. 68** A. Dosi / F. Schnell: Spazio e tempo (1992) Abb. 42
- Abb. 69** Codex Coburgensis, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1463572> (FA Köln)
- Abb. 74** LIMC III 641 Taf. Nr. 568
- Abb. 76** N. Himmelmann: Herrscher und Athlet (1989) Abb. 30b.
- Abb. 78** A. B. Cook: Zeus II (1965) Abb. 798
- Abb. 79a** Boschung 2013a Abb. 11
- Abb. 79b** S. Ensoli, in P. Moreno (Hrsg.): Lisippo (1995) Abb. 6.16.1
- Abb. 80** A. Greifenhagen, Die Antike XI, 1935, Taf. 4
- Abb. 81** S. Ensoli, in P. Moreno (Hrsg.): Lisippo (1995) 396 Abb. 1
- Abb. 82** A. Greifenhagen, Die Antike XI, 1935, 84 Abb. 20
- Abb. 83** G. Corrozet: Hecatographie (1540)
- Abb. 84** A. Greifenhagen, Die Antike XI, 1935, 70 Abb. 4
- Abb. 85** A. Alcato: Emblemata latinogallica (1584)
- Abb. 86** J. J. Boissard: Emblematum liber (1588)
- Abb. 87** Ch. Aellen: À la recherche de l'ordre cosmique: forme et fonction des personnifications dans la céramique italote (1994) Abb. 85
- Abb. 88** A. Furtwängler / K. Reichhold: Griechische Vasenmalerei II (1905–1909) Taf. 70
- Abb. 90a–b** Die Antiken Gemmen in deutschen Sammlungen I (1972) Nr. 2457 Taf. 223
- Abb. 91** D. Mertens: Der Tempel von Segesta (1984) Beil. 26, 1–3. 6–9. Montage T. Zimmer
- Abb. 92** D. Mertens: Der Tempel von Segesta (1984) Beil. 29, 1–6. Montage T. Zimmer
- Abb. 93** C. Praschniker, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 39, 1952 Taf. nach S. 12
- Abb. 94** M. Fuchs: Glyptothek München VII. Römische Reliefwerke (2002) 109 Abb. 56
- Abb. 99** M. Bergmann: Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Palilia 7 (1999) Taf. 30,2
- Abb. 104** M. Fuchs: Glyptothek München Kat. Skulpturen VII. Römische Reliefwerke (2002) 145 Abb. 83a
- Abb. 105** C. Drago, CVA Italia 18, Taranto Museo Nazionale 2 (1942) Taf. 10
- Abb. 106** A. B. Cook: Zeus II (1965) Taf. 33 (Ausschnitt)
- Abb. 107** L'Orange/von Gerkan 1939 Taf. 38

- Abb. 108** L'Orange/von Gerkan 1939 Taf. 38
- Abb. 109** A. Levi: La patera d'argento di Parabiago (1935) Taf. 1
- Abb. 110** H. Jucker, in: U. Höckmann (Hrsg.): Festschrift für Frank Brommer (1977) Taf. 55,1
- Abb. 111** LIMC III s.v. Atlas (de Griño/Olmos) 8 Abb. 13 (Mitte)
- Abb. 112a** H. Wrede: Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi (1982) 8,2
- Abb. 112b** H. Wrede: Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi (1982) 9,2
- Abb. 124** M.H. Crawford: Roman Republican Coinage (1974) 346/1d
- Abb. 126** M. Spannagel: Exemplaria principis (1999) Taf. 1,2; Bearbeitung T. Zimmer.
- Abb. 127** Degrassi 1946, 92 Abb. 10
- Abb. 151** G. Mansuelli: Galleria degli Uffizi (1958) Kat. 219
- Abb. 154** W. Altmann: Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit (1905) Nr. 111 Taf. 1.2
- Abb. 156** R. Delbrück: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (1929) Taf. 1
- Abb. 157** R. Delbrück: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (1929) Taf. 21
- Abb. 158** H.P. Laubscher, JdI 114, 1999, Abb. 28
- Abb. 159** D. Srejavic, AnTard 2, 1994, Abb. 1
- Abb. 160a** H.P. Laubscher, JdI 114, 1999, Abb. 25
- Abb. 160b** H.P. Laubscher, JdI 114, 1999, Abb. 26
- Abb. 161** J. Deckers, JdI 94, 1979 Abb. 34 (Ausschnitt).
- Abb. 168** Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 27, 1994, Abb. 90
- Abb. 174** Nach D. Boschung, ZAKMIRA 6, 2008, 337 Abb. 8
- Abb. 182** R. Chandler: Marmora Oxoniensia 1763 Taf. 21.
- Abb. 183** D. Boschung, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 56, 2005, 17 Abb. 8
- Abb. 184** J. Faber: Illustrium Imagines (1606) 49, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3152358> (FA Köln)
- Abb. 186** Bolletino di Archeologia 5/6, 1990, 182 Abb. 25
- Abb. 188** J. Spon: Miscellanea eruditae antiquitatis (1685) 152, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/230347>
- Abb. 189b** O. M. Dalton: Catalogue of the Engraved Gems of the Post Classical Period, British Museum (1915) Kat.-Nr. 852
- Abb. 190** B. de Montfaucon, L'antiquité expliquée IV (1719) Taf. 24, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1584007> (FA Köln)
- Abb. 191** B. de Montfaucon, L'antiquité expliquée I (1719) 4, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/219750> (FA Köln)
- Abb. 192** B. de Montfaucon, L'antiquité expliquée I (1719) Taf. 55, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3040955> (FA Köln)
- Abb. 193** J. Spence: Polymetis (1755) 9, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3799904> (FA Köln)
- Abb. 194** J. Spence: Polymetis (1755) 10, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3799905> (FA Köln)
- Abb. 195** G.B. Piranesi, Tivoli: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3054878> (FA Köln)
- Abb. 198** D. Boschung, in: Th. Fischer (Hrsg.): Bilder von der Vergangenheit (2005) 142 Taf. 1

Abb. 199 D. Boschung, in: Th. Fischer (Hrsg.): Bilder von der Vergangenheit (2005) 143 Taf. 2

Abb. 200 Clarac Bd. IV Taf. 622

Abb. 201 Clarac Titelvignette Bd. III,2 und V (FA Köln)

Abb. 202 Clarac Titelvignette Bd. IV (FA Köln)

Abb. 203 D. Metzler: Autopsia, in: Antike und Universalgeschichte. FS Hans Erich Stier (1972) 113–121

Abb. 206 Boschung 2003, 45 Abb. 6–8

Abb. 208a Bulletin de Correspondance Hellenique 1898, Taf. IV

Abb. 210a E. Buschor: Griechische Vasen (1970) Abb. 36

Abb. 210b Deutsches Archäologisches Institut (Hrsg.): Antike Denkmäler II (1908) Taf. 45

Abb. 211a E. Simon: Die griechischen Vasen (1972) Taf. 92

Abb. 211b A. Rumpf: Malerei und Zeichnung der Antike (1953) Taf. 103 Nr. 360

Abb. 219 C. Robert, ASR III, 2 (1904) Taf. 91

Abb. 221 A. Linfert: Der Torso von Milet, Antike Plastik 12 (1973) Taf. 22a

Abb. 223 D. Boschung: Die antiken Skulpturen in Newby Hall (2007) 113 Abb. 26

Abb. 226a B. Fricke: *ecce fides* – Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkunst im Westen (2007) Abb. 63

Abb. 226b Die Kunst der Romanik (1996) Abb. S. 361

Abb. 227 W. v. Massow: Die Grabmäler von Neumagen (1932) Taf. nach S. 42

Abb. 228 A.W. Busch: Militär in Rom (2011) Abb. 71

Abb. 237 P. Noelke, Germania 54, 1976, 410 f. Kat.1 Taf. 37

Abb. 238 M. Spannagel: Exemplaria principis (1999) Taf. 7,5

Abb. 241 F. Roncalli: Antichità dall'Umbria a Budapest e Cracovia (1984) Abb. 4,87

Abb. 245 G.G. Bottari: Musei Capitolini III. Deorum simulacra (1755) Taf. 48

Abb. 246a H. Sichtermann: Die mythologischen Sarkophage. ASR 12, 2 (1992) Kat.Nr. 48 Taf. 48

Abb. 246b Detail von Abb. 246a

Abb. 247c Detail nach W. N. Schumacher: Hirt und »Guter Hirt« (1977) Taf. 27a

Abb. 254 G.B. Piranesi, Pantheon: <http://arachne.uni-koeln.de/item/reproduktion/3314306> (FA Köln)

Taf. 1 A. Ch. Quatremère de Quincy: Le Jupiter olympien (1815) Fontispiz

Taf. 2 M. Bertolotti (Hrsg.): Sculture di Roma antica (1999) 24

Taf. 8 M. Leithe-Jasper: Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna (1986) 143–145 Nr. 32

Taf. 9 Bolletino di Archeologia 5/6, 1990, 181

Taf. 10 A l'aube de la France. La Gaule de Constantin à Childéric (1981) 62 Abb. 28.

Mit freundlicher Genehmigung der Classical Numismatic Group und romanatic.com:

Abb. 103 Romanatic Database ID: 619

Mit freundlicher Genehmigung der Classical Numismatic Group und wildwinds.com:

Abb. 118 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so143.html#quinctia2>

Abb. 119 <http://www.wildwinds.com/coins/rsc/caecilia/caecilia29.8.jpg>

Abb. 120 <http://www.wildwinds.com/coins/rsc/postumia/postumia6.1.jpg>
Abb. 121 <http://www.wildwinds.com/coins/rsc/pomponia/pomponia6.11.jpg>

*Mit freundlicher Genehmigung von
 Freeman & Sear und wildwinds.com:*

Abb. 117 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so040.html>
Abb. 122 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so251.html#tituria4>
Abb. 123 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so249.html#tituria1>
Abb. 125 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so382.html#marcia29c>

*Mit freundlicher Genehmigung von
 wildwinds.com:*

Abb. 152 http://www.wildwinds.com/coins/ric/augustus/RIC_0036a.jpg
Abb. 143 http://www.wildwinds.com/coins/imp/octavian/RIC_0254b.1.jpg

Privat

Abb. 47 D. Boschung
Abb. 48 D. Boschung
Abb. 51 Birgit und Hartmut Galsterer
Taf. 5 D. Boschung

unter Verwendung mehrerer Vorlagen

Abb. 116 Montage: T. Zimmer; Vorlagen: (1) D-DAI-ROM 65.1111; (2) D-DAI-ATH-Eleusis 505 (Eva-Maria Czakó); (3) D-DAI-ROM 67.1582; (4) FA 1229-01; (5) FA-S 5299-01; Zeichnung C. Panella, Meta Sudans (1996) Abb. 180.

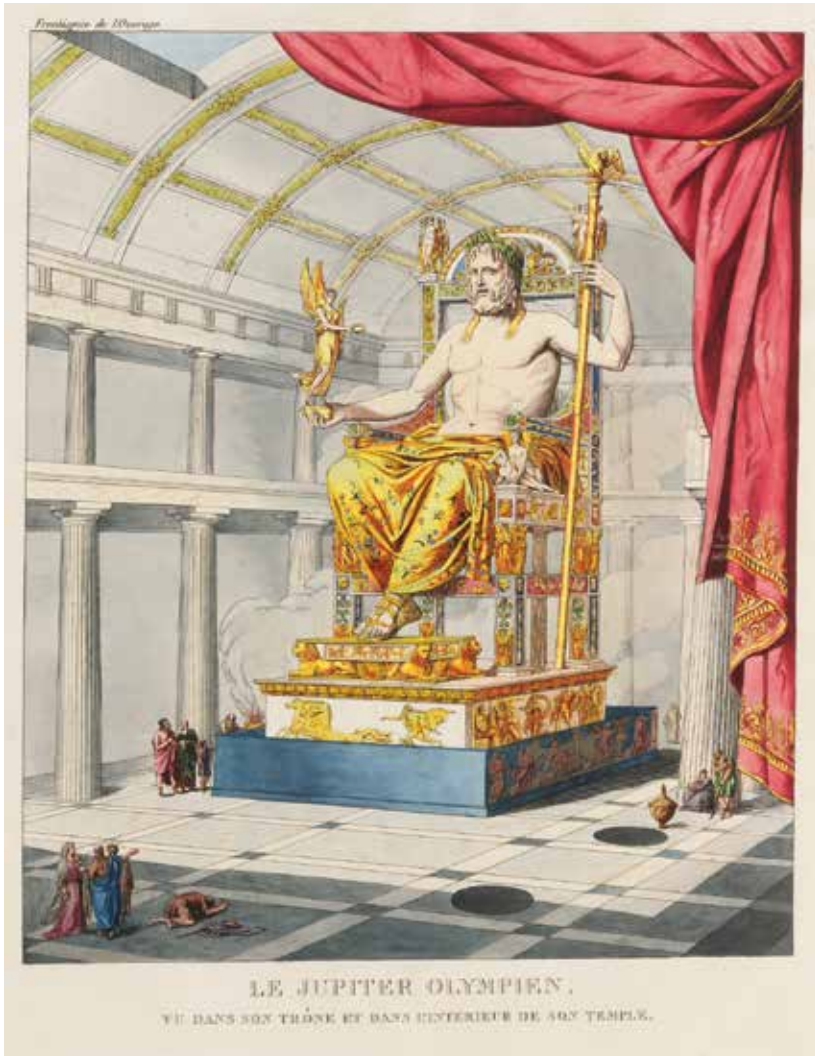
Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ry suke hashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Hrsg.) *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.) *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Theorie und Praxis im Dialog*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtke (Hrsg.) *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.) *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Larissa Förster, Eva Youkhana (Hrsg.) *Graffcity. Visual practices and contestations in the urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammers-taedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kultur-historischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Hrsg.), *Morphogrammata / The lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-6127-8
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 35 Thierry Greub, Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, 2017. ISBN 978-3-7705-6223-7.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2017. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 38 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 2017. ISBN 978-3-7705-6281-7.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2017. ISBN 978-3-7705-6285-5.

TAFELN



1 Rekonstruktion der Zeusstatue des Phidias in Olympia. Nach Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*. Paris 1815, Frontispiz.



2 Statue der Agrippina minor aus Basalt,
H. 1,80 m. Rom, Kapitolinische Museen Inv.-
Nr. 1882 (Statue) und Kopenhagen, Ny Carlsberg
Glyptotek I.N. 753 (Kopf).



3 Sitzstatue eines Kaisers aus Porphyr, H. 2,45 m. Caesarea Maritima (Israel).



4a Kaiserin Theodora mit Gefolge, 546–548 n. Chr. Ravenna, San Vitale.



4b Ausschnitt aus Taf. 4a; bestickter Gewandsaum.



5 Neuzeitliches Votivgemälde: Der Märtyrer Merkurios tötet den heidnischen Kaiser Julianus. Lalibela (Äthiopien), Kirche des Heiligen Marqureos.



6 Mosaik mit Darstellung der Jahreszeiten und der Monate. El Djem, Museum. Vgl. Abb. 169.



7 Mosaik aus Bir-Chana mit Darstellung der Planeten, die die Wochentage symbolisieren, und der Sternzeichen. Tunis, Bardo-Museum Inv. Tun. 447.



8 Bronzestatuetten des Vitellius aus dem 16. Jahrhundert, H. 17,3 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. 5528.



9 Überlebensgroße Statue, neuzeitlich als Pompeius benannt und entsprechend ergänzt; H. 3 m. Rom, Palazzo Spada. Vgl. Abb. 186.



10 Spätantike Silberschale, neuzeitlich als ›Schild des Scipio‹ gedeutet, Dm. 71 cm. Paris, Bibliothèque Nationale Nr. 2875. Vgl. Abb. 188.



11 Nicolas Poussin, *Continencia des Scipio*, 1640. Moskau, Puschkin-Museum.



12 »Diptychon Barberini«. Elfenbein, um 550 n. Chr., H. 34,2 cm. Paris, Louvre.



13 Hellenistischer Kameo mit den Bildnissen eines Herrscherpaars,
H. 11,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. IX A 81; einst am Kölner
Dreikönigsschrein.

REGISTER

1. STICHWORTVERZEICHNIS

Allgemeine Kulturtheorie **24**

Alphabet als Ordnungssystem
38-39. 52

Ambivalenz

— der Form **182. 185. 228. 376-378**

— der Ikonographie **228. 393-394**

— durch Verrätselung **398**

Anschaulichkeit **27**

— und Suggestion **216. 267. 273**

Architektur

— bedingt Formate **69-73**

— gibt Gestaltungsmöglichkeiten
vor **258-260**

— und Kosmos **206. 216**

ars/techne

— Anwendungsbereiche **40**

— exemplarische Umsetzung **47**

— göttliche und menschliche **40**

— praktisches und begriffliches
Wissen **41. 44. 46**

— Weitergabe **43. 46. 48. 51**

Arbeitsweise und Gestaltungs-
möglichkeiten **64-67. 89**

Artefakte

— historische Deutung **326-344.
425-427**

— *naturae lusu facta* **39**

— von Naturprodukten
unterschieden **38-39. 412-413**

— ihre Ordnung **56**

— Verlust **205**

Artikulation **23. 139**

Ästhetische Qualität

— und Aufmerksamkeit **33. 90. 101.
235**

— und Verdrängung **27. 279**

Aufmerksamkeit

— durch Rang des Künstlers

199. 436

— Strategien der Gewinnung

74. 90. 96. 102. 107

Auftraggeber

— ihre Prominenz und Wirkmacht
der Artefakte **90**

— ihre Rolle für die Entstehung der
Artefakte **25. 87-89**

Aussparungen der Beschreibung,
ihre Produktivität **185**

Autopsie **356**

Benennung und Differenzierung **50.
144**

Beschreibung, verdrängt ältere
Deutungen **186**

Beseitigung als Bewahrung **100. 410-
413. 438-439.**

Bild und Schrift

— gleichzeitiges Aufkommen **81**

— inhaltliche Festlegung **32. 59. 60.
89. 269. 314. 336-338. 386-387**

— Zuordnung **58. 105. 258. 267-269.
376**

Charismatische Materialien **63**

Detailtreue als Beglaubigung der Darstellung **344. 375**

Diskursive Rahmung

— und Bedeutung **24. 59. 110. 420**

— und Bedeutungswechsel **297. 321-326**

Diskursive Wissensvermittlung **348-352**

Embleme **191-196.**

Emotionale Bindung **420**

Emotionale Wirkung der

Statuen **93-94**

Empirie und Spekulation **231. 369**

Ergänzung **133-135. 374**

Erinnerung

— als Diskurskontrolle **109. 241-246**

— konkurrierende Tradierungen **114-117**

— als Verdrängung **111-117. 248-249**

Erleben

— als Quelle von Vorstellungen und Wissen **25. 49. 50. 52. 57. 143. 229. 368. 370. 420**

— und Persuasion **205. 209**

External symbolic storage **23**

Figuration: Ambivalenz des Begriffs **34**

Format

— und Aufmerksamkeit **90**

— und Bedeutung **60. 102. 111. 112. 207-209. 213**

— Folge der Funktion **75**

— und Verfügbarkeit **67-69**

— verlangt Anpassung der Bildmotive **75-79**

Fragmente in neuen Kontexten **404-408. 435**

Gefährdung der Form **399-403**

Geschichte

— ihre Beanspruchung für Einzelne **251-257**

— und kollektive Identität **420**

— Neuinszenierung und Systematisierung **257-264**

— Rivalität der Ansprüche **251-257**

Gestirne und göttliche Ordnung **223. 234. 236**

Gestirnsbewegungen und Zeit

51. 52. 164. 166-168. 169

Grab und Wertedemonstration

80-87. 100

Herrscherideologie **302-316**

— und Bildverwendung **150-153. 225. 267. 287. 302**

— Charisma **306**

— Hierarchie **139. 302. 306. 315**

— Legitimationsstrategie **268. 302**

— — nicht verstanden **316-320**

Homer und Wirkmacht **31. 51. 55. 103. 173-174.**

Identifizierung von Porträts **326-340**

— durch Fundort **337. 338**

— durch Münzvergleich **328-329. 330-331**

— durch somatische Besonderheiten **333-337**

— Umbenennung **334-335**

Identität

— Änderung **403-404**

— Festlegung durch Inschrift **423**

— Zuschreibung **110** mit Anm. 3

— Wechsel durch Inschrift **423-424**
— — durch zeitgenössische Sehgewohnheiten **342-343**

Ikonographie

— Ambivalenz der Bedeutung **182-185**

— Änderung und Umdeutung **189. 291**

— Aufkommen neuer Bildformen **217-225. 302. 308-309**

— Ausdeutung durch Beschreibung **132-133. 184-186. 386**

- Besonderheiten **210-211**
- Bedeutungswandel durch Beischrift **197-198**
- betont Zusammengehörigkeit **32. 145-146. 150. 162. 234**
- und Individualisierung **52. 159. 162-163. 177-183. 210. 213**
- — durch Alterstufe **177. 181**
- — durch Attribute **146. 150. 153-156. 179. 380-389. 424**
- — durch Bewegungsmotiv **178-179. 181. 392**
- — durch Frisur **180**
- — durch Insignien **297-298**
- — durch somatische Besonderheit und Tracht **392**
- integriert sprachliche Vorgaben **180**
- unterschiedlich trotz Namensgleichheit **389-390**
- Ineinanderarbeiten von Idee und Gestalt **23. 49. 169.**
- Invented tradition **110. 139**
- materielle Relikte als Ausgangspunkt **125-126.**

Kampf und Ruhm **81-87. 99-100**

Kant

- ästhetische Hypotypose **28**
- ästhetische Idee **54-55**

Kleidung und Weltherrschaft **275. 298**

Konkretisierung

- Formen und Medien **139**
- Stabilisierung von Wissen und Vorstellungen **24. 32**
- Themen **138**
- unbeabsichtigte Wirkung **30**
- verändert Wissen und Vorstellungen **24**
- zeitgenössischer Anlass und spätere Wirkung **28. 30**

Kontext

- und Aufmerksamkeit **74**
- und Bedeutung **77-78**

- und Inszenierung **205. 211-215**
- Kontextverlust und Wissensverlust **48**
- Kontextwechsel und Bedeutungsverschiebung **150-158. 161. 249-251. 278-281. 286-287. 321-322. 423-424**

Kontingenz der Erhaltung

26. 436-439

Körpersprache **395-398**

kulturelle Angleichung **265-267**

kulturelle Kontinuität **295-300**

Loyalität und Teilnahme

58. 273-275. 420

Magische Wirkung

- Gemmen **63**
- Statuen **91-96. 125**

Materielle Relikte

- beglaubigen Mythen und Legenden **103. 211. 215. 251. 322-326**
- bezeugen christliche Heilsgeschichte **30. 125. 322. 438**
- ihre Erschließung **131-132**
- als historische Quellen **118-120. 125-127**
- verdeutlichen historische Texte **326-330**
- und Kulturgeschichte **127-128**

Medien

- und Aufmerksamkeit **90**
- bedingen Formate **31**
- fixieren ephemere Vorgänge **81. 85-86**
- Genese **80-89**
- medienspezifische Tradierung **159**
- und Tradierung **31**
- vergegenwärtigen Herrscher **273**
- und Wissensgenerierung **55**

Meisterwerk als visuelle Autorität

101-102. 203. 268

- Gewinnung des normativen Ranges **101-107**

- Verlust der normativen Bedeutung **107-108**
- Normierung
 - Impulse des Herrschers **275-278. 420**
 - Instrumente der Steuerung **268-273. 420**
- Persistenz
 - und Alterslosigkeit der Götter **216**
 - der Artefakte **248-249**
 - der Herrschaft **251. 273-274. 303**
 - der Normen, Wechsel der Form **99**
 - der Tempel **206**
 - der Vorstellungen **235-236**
- Personifizierung im Bild
 - Begleiter des Kaisers **314-315. 375**
 - Begriffe als Personen, Jahreszeiten **51. 145-165**
 - Begriffe als Personen, Sieg **27-28. 111-113. 278-281. 303. 313. 315. 316**
 - Geschlechtswechsel **147-148. 159. 186-188**
 - und grammatikalisches Geschlecht **146-147. 162. 177**
 - Völkerschaften als Personen **31**
 - Wechsel der Benennung **161**
- Personifizierung in der Literatur **176**
- Präsenz durch Statuen **94-95. 125. 184. 199. 210. 228. 375. 422**
- Querelle des anciens et des modernes **358-359**
- Rekonstruktion der verlorenen Formen **36. 170-173**
 - als Zerstörung **412. 417**
- Schönheit
 - als aristokratische Norm **99**
 - Ergebnis von Proportionen **46. 47**
 - von sozialen und politischen Praktiken **23. 358**
- von Zahlen **46**
- »höchster Endzweck« der Kunst **354**
- und Jugendlichkeit **99. 181**
- trotz erschreckender Größe **93**
- Venus Medici als Muster **105. 107**
- Staatskunst
 - ohne Resonanz **319**
 - übernimmt Motive aus dem privaten Bereich **309**
 - vermittelt Bildmotive **158. 161-162. 225-226 mit Anm. 39; 287-291. 292-294**
- Statue
 - und Lebendigkeit **90-95. 210. 273. 375**
 - und Ritual **213-214**
- Topographische Einschreibung **28. 100. 243-244**
- Transkription **24. 30**
 - Bild/Bild **191-192. 269. 422**
 - Bild/Wort **73. 132-133. 183-186. 344**
 - Wort/Bild **74. 180-181. 188-191. 192-195. 329**
 - Wort/Wort **186-188. 195**
- Typologische Fixierung von Figuren **66. 96. 217-228. 247. 269-272. 389-392**
 - Verbreitung **224. 268-272. 282-283. 286-294**
 - Verwendung in neuen Kontexten **427-435**
- Übersetzung und Bedeutungswandel **147. 161. 174. 186-188. 200**
- Vergleich als Methode **133-136**
 - Differenz/Kongruenz **133-135**
- Wissenssysteme
 - Systematisierung **345**
 - konkurrierende **15. 53. 143-144. 186. 229-240. 242. 323**
 - politische Reaktion darauf **204. 230-231**

- ihre Persistenz 53. 346–347
- und Wissensverlust 53. 359

Zahlen als Ordnungssystem
52. 145. 152–153

2. SCHRIFTQUELLEN

2a GRIECHISCHE UND LATEINISCHE TEXTE

Aischylos

Prometheus 454–458 51

Albertus Magnus

De mineralibus 2,3,2 437 Anm. 8

Alkman (D.L. Page, *Poetae Melici*

Graeci 1962) 20 144 Anm. 6

Anthologia Graeca

9, 713–742 93 Anm. 9

16, 221–223 59 Anm. 1

16, 275 183–186. 436

Archimedes

Arenarius 1 231 Anm. 10

Aristoteles

Athenaion politeia 18,1–6 241 Anm. 3

Metaphysik IV2, 1013b 47 Anm. 35

Nikomach. Ethik 1096a31–34 176

Anm. 26

1141a9–13 47 Anm. 35

Physika II 8, 199a15 40

IV 217b–223b 199 Anm. 71; 200

Rhetorik 1368a 38 241 Anm. 3

Ps.-Arstoteles

Problemata physica XXX1 139

Augustinus

De civitate Dei VI5 204 Anm. 5

XVIII 21 323 Anm. 11

Augustus

Res gestae 24 411

Ausonius

Epigrammata 12 187–188. 193–195

22 59 Anm. 1

Ludus septem sapientum

203–204 188 Anm. 45

Ordo urbium nobilium

19,14–17 62 Anm. 6

Carmina Burana LXXVII 1,5–8

188 Anm. 46

Cassius Dio

43, 32,2 401

46,18 333–334

47,40,4 93

50,34,1–35,6 279

51,17,5 93

51,22,1 279

56,24,4 93

60, 5,8; 23,1; 25,8 114

Censorinus

De die natali 16,4 241 Anm. 1

Cicero

Academicorum liber 2,17 367 Anm. 3

2,55 232 Anm. 14

Brutus 296 48 Anm. 41

De natura deorum I 77. 81 216

Philippica 9,14 **399** Anm. 2

CIL VI 31721 **115** Anm. 18

CIL VI 31722 **115** Anm. 17

CIL VI 31723 **116** Anm. 22

CIL XIII 5249 **302** Anm. 5

Cornutus, L. Annaeus

Epidrome 29 **144** Anm. 5

Corpus Hermeticum 3,4 **38** Anm. 5

Diodor IV 11,3–26,4 **73**

Diogenes Laertios

I 79 **174** Anm. 16; **188** Anm. 45

II 1,1–2 **230**

II 2 **230**

V 81 **176**

IX 7,31 **232** Anm. 14

IX 51–52 **204**

Dion Chrysostomos 12,25–26

103 Anm. 28

Disticha Catonis II 26 **187** Anm. 44

Euripides

Helena 16–21 **31**

Hercules furens 630 **174** Anm. 12

Eusebius

Commentarius in Isaiam 1,41

368 Anm. 9

Florus

Epitoma de T. Livio I 18,7 **38** Anm. 3

Fronto, M. Cornelius

De Orationibus 13 **38** Anm. 4

Galenos

De usu partium XIV 4 **148** Anm. 20

Über Unverdrossenheit 4–36 **411** Anm. 35

Herodotos

I 8,2. **367**

I 74 **230**

II 29 **368**

V 55. 57 **242** Anm. 5

VI 11 **174** Anm. 12

VI 109. 123 **242** Anm. 5

VI 125 **99**

Hesiodos

Erga 106–126 **210**

383–387 **50. 169** Anm. 1

694 **174** Anm. 15

Theogonia 116–138 **229** Anm. 2

126–136 **236** Anm. 24

188–200 **398**

371–374 **229** Anm. 2

453–458 **229** Anm. 2

507–520 **236** Anm. 24

746–750 **236** Anm. 24

901–903 **144**

Himerios

Oratio 13,1 **15** Anm. 1; **49. 169. 188**

Anm. 49

Hiob 5,26 **414**

Hippokrates

Aphorismoi I 1 **175** Anm. 17

Historia Augusta

Carus 3,1–5 **248**

Homeros

Ilias I 528–530 **25** Anm. 5

I 580 **384** Anm. 10

II 89 **50**

III 4 **51**

III 125–128 **383**

IV 185 **174** Anm. 13

V 65–68 **85**

V 749–750 **143** Anm. 2

VI 148 **50**

- VII 421–423 **229** Anm. 1
 VIII 68 **229** Anm. 1
 VIII 84. 326 **174** Anm. 13
 VIII 113 **384** Anm. 10
 VIII 307 **50**
 VIII 393–394. 433–434 **143** Anm. 2
 VIII 485–486 **229** Anm. 1
 IX 236 **384** Anm. 10
 X 6 **384** Anm. 10
 X 172–174 **173** Anm. 11
 XI 439 **174** Anm. 13
 XIV 170–172 **25**
 XVI 385 **51**
 XVII 470 **367**
 XVII 549 **51**
 XVIII 239–241 **229** Anm. 1
 XVIII 483–489 **50** Anm. 3
 XIX 242–276 **356**
 XXI 111 **52** Anm. 7
 XXI 283 **51**
 XXI 346 **51**
 XXII 25–31 **50** Anm. 3. 51.
 XXII 151 **50**
 XXIII 420 **51**
Odyssee IV 566 **51**
 IX 192 **51**
 XI 294–295 **51** Anm. 4
 XII 76 **51**
 XIV 162–163 **51** Anm. 4
 XIV 472–488 **51**
 XIV 566 **51**
 XVIII 367 **51**
 XIX 307 **51** Anm. 4
 XX 301 **51**
 XXII 301 **51**
- Horatius
Carmina 3,30,1 **111**
Oden 162 **162**
- Hyginus
Fabulae 183 **144** Anm. 5
- IKöln² Nr. 758. 767 **126** Anm. 3
- Inschriften von Olympia Nr. 259
112 Anm. 12
- Iohannes Malalas 13,25 **91** Anm. 4
- Iordanes
De origine Getarum 289 **297**
De summa temporum 164 **38** Anm. 3
- Isidorus
Etymologiae XVI 5,8 **323** Anm. 14
- Isokrates
oratio 13,19 **41**
- Jonas 2,1. 10; 4,6–7.10 **433**
- Kallistratos
Statuarum descriptiones VI 1–4
188 Anm. 48
- Lactantius
Divinae institutiones I 20,1
323 Anm. 11
 I 22,13 **94** Anm. 13
- Livius
 1,36,4–5 **326**
 38,35 **337**
 38,56 **118. 337**
 45,28,5 **102** Anm. 27; **207** Anm. 8
- Lucretius
De rerum natura **139**
- Lukianos
De Syria Dea 1,4 **368**
Dialogi Deorum XI 2 **430** Anm. 13
Gallus 24 **217**
- Lysias 13,6 **173** Anm. 23
- Macrobius
Saturnalia V 13, 23 **105** Anm. 28

Magister Gregorius (Huygens 1970)

- Z. 56–163 **323** Anm. 16; **396** mit
Anm. 27
Z. 164–207 **91** Anm. 7; **322** mit
Anm. 9
Z. 187–192 **323** Anm. 10
Z. 214–249 **324** Anm. 5
Z. 277–278 **322** Anm. 6
Z. 281–293 **91. 323** Anm. 12
Z. 286 **62–63** Anm. 6; **323** Anm. 14
Z. 298–303 **322** Anm. 4
Z. 327–331 **322** Anm. 7
Z. 411 **62–63** Anm. 6
Z. 576 **62–63** Anm. 6; **323** Anm. 14
Z. 569–578 **323** Anm. 13
Z. 581–585 **323** Anm. 11

Ovidius

- Ars amatoria* I 247–248 **323** Anm. 12;
375 Anm. 3
Fasti 4,709 **111** Anm. 8
Metamorphosen I 107–122 **163**
Anm. 55
II 26–30 **162** Anm. 50. 52
II 118 **159** Anm. 47
XV 234–236 **414** Anm. 41
Tristia II 471–490 **42**

Panegyrici latini VIII (V) 4,2 **153**

Anm. 35

Passio Quatuor Coronatorum **307**

Pausanias

- I 8,5 **244**
I 14,7 **61** Anm. 5
I 18,6 **209** Anm. 11
I 29,2 **214** Anm. 20
I 20,3 **209** Anm. 11
I 24,5 **209** Anm. 11
I 33,1 **215**
I 33,2–3 **59** Anm. 1; **61** Anm. 5
I 35,3 **209** Anm. 10
I 40,4 **209** Anm. 11

- I 42,4 **209** Anm. 12
II 1,7–8 **209** Anm. 11
II 2,8 **61** Anm. 5
II 5,1 **210** Anm. 15
II 7,5 **209** Anm. 11; **214** Anm. 20
II 7,6–7 **205** Anm. 6
II 10,2 **209** Anm. 11; **210** Anm. 15
II 10,4 **205** Anm. 6; **213** Anm. 19
II 11,1. **205** Anm. 6
II 13,4–5 **61** Anm. 5; **210** Anm. 15
II 13,7 **213** Anm. 19
II 15,2 **205** Anm. 6
II 17,4 **209** Anm. 11
II 19,3 **215** Anm. 23
II 22,5 **209** Anm. 10
II 24,3 **209** Anm. 10
II 27,1 **209** Anm. 11
II 29,1 **61** Anm. 5
II 32,1 **215** Anm. 23
II 35,1 **205** Anm. 6
II 35,3 **61** Anm. 5
II 35,11 **213** Anm. 19
III 12,4 **215** Anm. 23
III 14,7 **209** Anm. 10
III 15,10 **210** Anm. 15
III 15,20 **209** Anm. 10
III 16,7–8 **215**
III 19,7 **215** Anm. 23
III 20,3 **213** Anm. 19
III 20,7 **214** Anm. 20
III 23,1 **210** Anm. 15
IV 31,6 **61** Anm. 5
IV 31,11 **209** Anm. 12
IV 35,8 **215** Anm. 23
V 5,6 **205** Anm. 6
V 10,9 **73**
V 11,4 **209** Anm. 11
V 11,7 **146. 159**
V 11,9 **103**
V 12,4 **214**
V 14,9 **176** mit Anm. 27
V 19,6 **209** Anm. 10
V 20,9 **205** Anm. 6
V 20,10 **209** Anm. 11

V 25,1 **210** Anm. 15
 V 26,1 **112**
 VI 11,6 **93**
 VI 21,1 **209** Anm. 9
 VI 24,6 **209** Anm. 12
 VI 25,1 **209** Anm. 11
 VI 25,2 **213** Anm. 19
 VI 25,4 **209** Anm. 12
 VI 26,3 **209** Anm. 11; **210** Anm. 15
 VII 2,9 **245** mit Anm. 15
 VII 4,4 **215** Anm. 23
 VII 5,9 **209** Anm. 10; **210** Anm. 15
 VII 18,10 **209** Anm. 11
 VII 19,2 **209** Anm. 11
 VII 20,9 **209** Anm. 11
 VII 21,10 **209** Anm. 12
 VII 22,10 **205** Anm. 6
 VII 23,9 **213** Anm. 19
 VII 24,3 **213** Anm. 19
 VII 25,7 **213** Anm. 19
 VII 25,9 **209** Anm. 9
 VII 26,4 **209** Anm. 9; 12
 VII 26,7 **209** Anm. 9; **213** Anm. 19
 VII 27,2 **209** Anm. 11
 VIII 22,7 **209** Anm. 12
 VIII 25,4–6 **61** Anm. 5; **209** Anm. 12
 VIII 28,1 **209** Anm. 9; **210** Anm. 15
 VIII 30,1 **209** Anm. 9
 VIII 31,4 **210** Anm. 15
 VIII 31,8 **213** Anm. 19
 VIII 32,5 **210** Anm. 15
 VIII 41,5 **210** Anm. 15; **213** Anm. 19
 VIII 47,1 **209** Anm. 9
 IX 4,1 **209** Anm. 12; **215**
 IX 10,2 **209** Anm. 10
 IX 11,4 **215** Anm. 23
 IX 16,6 **214** Anm. 19
 IX 20,4 **61** Anm. 5
 IX 25,3 **209** Anm. 9; **213** Anm. 19
 IX 25,4 **205** Anm. 6
 IX 33,3 **205** Anm. 6
 IX 33, 5–7 **205**
 IX 34,3 **210** Anm. 15
 IX 35,1–3 **144** Anm. 7

X 3,1 **209** Anm. 9
 X 8,6 **205** Anm. 6
 X 24,5 **213** Anm. 19
 X 32,13 **213** Anm. 19
 X 33,4 **209** Anm. 9
 X 33,11 **205** Anm. 6; **213** Anm. 19
 X 35,7 **213** Anm. 19
 X 36,10 **209** Anm. 9
 X 38,5 **215** Anm. 23
 X 38,8 **205** Anm. 6

Petronius
Satyricon 48 **368** mit Anm. 4

Phaedrus
Fabulae V 8 **161. 186–187**

Philon
Belopoiiká 50,5–9 **46**

Pindar
Olympien 13,6–10 **144** Anm. 5
Pythien IV 286 **175** Anm. 19
 IX 78 **175** Anm. 20

Platon
Nomoi IV 709b **176**
 X 888d–890d **40**
Politikos 307b **175** Anm. 18
Sophistes 234b–236c. 265a–268b
40 Anm. 10

Plinius maior
Naturalis historia
 1 Quellen zu Buch 34 **101** Anm. 24
 2,3–6 **232** Anm. 14
 2,161–162 **232**
 34,9–10 **43** Anm. 21
 34,43 **60**
 34,49 **102** Anm. 26
 34,50–83 **41** Anm. 12
 34,54 **102** Anm. 26
 34,55 **43** Anm. 18; **44** Anm. 25
 34,57 **43** Anm. 19

34,68 **44** Anm. 27
 36,18 **102** Anm. 26; **213**
 36,20–21 **101** Anm. 25
 36,39 **101** Anm. 24
 37,17 **308** Anm. 25

Plinius minor
Epistulae II 20,2 **116** Anm. 23
 X 8–9 **249**

Plutarchos
vitae parallelae
 – *Aemilius Paulus* 28,2 **102** Anm. 27;
 207 Anm. 8
 – 28,4 **60**
 – *Brutus* 1 **327**
 – *Cato maior* 1 **333. 337**
 – *Fabius Maximus* 1,3 **334**
 – *Flamininus* 12,6 **253**
 – *Numa* 21 **255**
Moralia
 45C–D (*De audiendo*) **46** Anm. 31
 86A (*De profectibus in virtute*)
 46 Anm. 30
 99B (*De fortuna*) **47** Anm. 33
 636C (*Quaestiones convivales*)
 46 Anm. 30
 922F–923A (*De facie in orbe Lunae*)
 231 Anm. 10
 1006C (*Platonicae quaestiones*)
 231 Anm. 11

Polybios
 30,10,6 **102** Anm. 27
 30,15,3 **207** Anm. 8

Porphyrios
Leben Plotins 10 **368**

Proklos
In Platonis Timaeum III (I,320,3–10)
 31 Anm. 3

Prudentius
Liber Peristephanon XI **322** Anm. 8

Rhetorica ad C. Herennium
 IV 55 (68–69) **367** Anm. 3

Seneca
Briefe an Lucilius 108,24 **191**
De constantia sapientis 18,1 **331**
 Anm. 32

(De) Septem miraculis mundi **323**
 Anm. 15

Simonides (D.L. Page, *Poetae Melici*
Graeci 1962) 581 **399**

Servius
 zu *Vergil, Aeneis* 10, 800 **337**

Sophokles
Antigone 996 **174** Anm. 12

Sorianos
Gynaecia I 22 **148** Anm. 22
 I 34. 37–38 **148** Anm. 20

Statius
Silvae I, III 74–75 **352**

Strabo
 VIII 3,30 (353–354) **103** Anm. 28; **209**

Suetonius
Augustus 31,5 **260**
 40,5; 44,2 **275** Anm. 13
Claudius 27,2; 29,2 **114**
Gaius 50,1 **331** Anm. 31
 52 **308** Anm. 25
Galba 17 **115** Anm. 19
Iulius 7 **93** Anm. 12
Vitellius **329** Anm. 24

- Tacitus
Historien I 16 **248**
 I 14–44. 47. 48 **115** Anm. 19. 21
 I 18 **115**
 I 41 **275**
 I 38,1 **115** Anm. 20
 III 68 **115** Anm. 19
 IV 40. 42 **115** Anm. 19
- Tertullianus
De spectaculis 9 **157** Anm. 42
- Theognis 557 **174** Anm. 12
- Theokritos 22,6 **174** Anm. 12
- Thukydides
 I 20,1–2 **242** Anm. 5
 II 34 **175** Anm. 21
 IV 4–41 **112**
 IV 27 **175** Anm. 22
 VI 54–59 **242** Anm. 5
- Tzetzes
Chiliades 8, 416–434 **170** Anm. 3
- 8, 428–434 **193** Anm. 58
 10, 264–267 **170** Anm. 3
Epistula 70 **170** Anm. 3
- Valerius Maximus III 7 ext. 4
103 Anm. 28
- Varro
De agricultura I 3 **41** Anm. 17
- Vergilius
Aeneis I 282 **275**
 II 347. 499. 501. 561 **368** Anm. 7
 III 390–392 **323** Anm. 13
Georgica 3,284 **190** Anm. 55
- Vitruvius
De architectura I 1,1 **38** Anm. 2;
41 mit Anm. 16
 I 1,11 **41** Anm. 16
 I 1,15 **46** Anm. 28
 VIII praefatio 1 **34** Anm. 8
- Xenophon
Oikonomikos VII 25 **148** Anm. 21
- ## 2b QUELLEN ZUR FORSCHUNGSGESCHICHTE (CHRONOLOGISCH)
- Ligorio, Pirro: Sepulture delle famiglie romane et degli huomini illustri (Manuskript) **118** Anm. 29
- Fulvio, Andrea: Antiquitates Urbis. Rom 1527 **118** Anm. 27
- Alciato, Andrea: Emblematum liber. Augsburg 1531 **193** Anm. 60
- Corrozet, Gilles: Hecatographie. Paris 1540. 1544 **191–192** Anm. 56
 Abb. 83
- Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette. Venedig 1547, 81–85
 (Nachdruck Neapel 1829) **127** Anm. 8
- Lafréri, Antoine: Speculum Romanae Magnificentiae. Rom, zwischen 1549 und 1582 **119–121**
 Anm. 31–33 Abb. 49; **426** Abb. 245
- Münster, Sebastian: Cosmographia universalis. Basel 1550 **34**

- Aldroandi, Ulisse: Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono. Venedig 1562 **118** Anm. 28
- Gesner, Conrad: De omni rerum fossilium genere. Zürich 1565 **38** mit Anm. 6
- Panvinus, Onophrius: De ludis circensibus. De triumphis. Venedig 1580 **128-129** Anm. 10 Abb. 53
- Alciato, Andrea: Emblemata latinogallica. Les emblemes latin-françois. Paris 1584 **194-195** Anm. 61 Abb. 85
- Eyzinger, Michael: Iconographia regum francorum. Das ist ein eigentliche Abconterfeyung aller Könige in Frankreich. Köln 1587 **379** Anm. 1
- Boissard, Jean Jacques: Emblematum liber. Emblemes latins. Metz 1588 **194** Anm. 62; **196** Abb. 86
- Capaccio, Giulio Cesare: Delle imprese trattato. Neapel 1592 **191-192** Anm. 56 Abb. 82
- Faber, Johannes: Illustrium imagines. Antwerpen 1606 **336** Anm. 184; **337** Anm. 44
- Rubens, Philipp: Electorum libri duo. Antwerpen 1608 **127-128** Anm. 9 Abb. 52
- Cluverius, Philippus: Italia antiqua. Leiden 1624 **351** Anm. 23
- Peacham, Henry: The Complete Gentleman. London 1634 **330** Anm. 28; **333** Anm. 36; **379-380** Anm. 3.
- Iunius, Franciscus: De pictura veterum libri tres. Amsterdam 1637 **353-354** Anm. 29
- Perrier, Franciscus: Segmenta nobilium signorum et statuarum. Rom 1638 **105** Anm. 31; **347-348** Abb. 192; **349. 414-415** Abb. 232
- Worm, Ole: Danicorum monumentorum libri sex. Kopenhagen 1643 **120** Anm. 34
- Ammann, Paul: Oratio de autopsia medica. Leipzig 1660 **370** Anm. 13
- Aubrey, John: Monumenta Britannica, 1663–1693 **120** Anm. 34
- Canini, Giovanni Augusto: Iconografia cioè disegni d' imagini de famosissimi monarchi, filosofi, poeti ed oratori dell' antichità. Rom 1669 **379** Anm. 1
- Spon, Jacob: Recherche des antiquités et des curiosités de la ville de Lyon. Lyon 1673 **340** Anm. 51
- Spon, Jacob: Miscellanea eruditae antiquitatis: sive Supplementi Gruteriani liber primus. Frankfurt/Venedig 1679 **128-130** Anm. 11–13
- Desgodetz, Antoine: Les édifices antiques de Rome. Paris 1682 (Nachdruck Rom 1822) **68** Abb. 15a–b
- Spon, Jacob: Recherches curieuses d' antiquités. Lyon 1683 **340** Anm. 51
- Sponius, Iacobus: Miscellanea eruditae antiquitatis. Lyon 1685 **341** Abb. 188
- Goltzius, Hubert: Romanae et graecae antiquitatis monumenta e priscis numismatibus eruta. Antwerpen 1685 **120** Anm. 34
- Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences I–IV. Paris 1688–1697 **358** Anm. 36
- Graevius, Johann Georg: Thesaurus antiquitatum Romanarum I–XII. Utrecht 1694–1699 **345** Anm. 3
- Gronovius, Jacob: Thesaurus antiquitatum Graecarum I–XII. Leiden 1697–1702 **345** Anm. 3

- Bartoli, Pietro Santi: *Romanae magnitudinis monumenta*. Rom 1699 **120** Anm. 34
- de Sallengre, Albertus Henricus: *Novus Thesaurus antiquitatum Romanarum I–III*. Den Haag 1716–1719 **345** Anm. 3
- Montfaucon, Bernard de: *L'antiquité expliquée et représentée en figures I–V*. Paris 1719 **342** Abb. 190; **343** Anm. 55; **346–347** Abb. 191a–b. 192; **355**
- Addison, Joseph: *Upon the Usefulness of Ancient Medals especially in Relation to the Latin and Greek Poets*. Glasgow 1726 **349** Anm. 13
- Promptuarium rerum naturalium et artificialium ... quas collegit Io. Chr. Kundmann. Breslau 1726 **39** mit Anm. 7
- Gorio, Antonio Francisco: *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt. I. II Gemmae antiquae III Statuae antiquae*. Florenz 1731–1734 **120** Anm. 34; **135** Abb. 56a
- Polenus, Johannes: *Utriusque thesauri antiquitatum Romanarum Graecarumque nova supplementa I–V*. Venedig 1737 **345** Anm. 3
- Westphalen, E. J. von: *Monumenta inedita rerum Germanicarum*. Leipzig 1739 **120** Anm. 34
- Rivautea, Antonio / Ricolvi, Giovanni Paolo: *Taurinensia dissertationibus, et notis illustrata pars altera*. Turin 1747 **171** Anm. 5; **187** Anm. 42
- Spence, Joseph: *Polymetis: or, An Enquiry concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, And the Remains of the Antient Artists. Being An Attempt to illustrate them mutually from one another*. London 1747 **348–352** Abb. 193. 194; **354. 358**
- Bottari, Giovanni Gaetano: *Museum Capitolinum III*. Rom 1755 **425** Anm. 5
- Vertue, George: *A Description of Easton-Neston in Northamptonshire, the Seat of the Right Honourable the Earl of Pomfret*. In: Fairfax, Brian: *A Catalogue of the Curious Collection of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham*. London 1758 **333**
- Chandler, R.: *Marmora Oxoniensia*. Oxford 1763 **335** Anm. 182
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. 1. Auflage Dresden 1764; 2. Auflage Wien 1776 **23. 353–359** Abb. 197; **425** Anm. 5
- Winckelmann, Johann Joachim: *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. Dresden 1766 **344** Anm. 56
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin 1766 **11. 352** Anm. 26
- Winckelmann, Giovanni (= Johann Joachim): *Monumenti antichi inediti*. Rom 1767. I–II **120** Anm. 35. 36
- Heyne, Christian Gottlob: *Über die Künstlerepochen bey Plinius*. In: *Sammlung antiquarischer Aufsätze I*. Leipzig 1778 **356** Anm. 34
- Venuti, Ridolfino / Amaduzzi, Giovanni Christophoro: *Vetera monumenta quae in hortis Caeli-montanis et in aedibus Matthae-*

- iorum adservantur. Volumen I statuas comprehens. Rom 1779; Volumen II continens protomas, hermas clypeos et anaglypha. Rom 1776; Volumen III continens anaglypha, sarcophagos et inscriptiones. Rom 1778 **120** Anm. 34
- Visconti, Ennio Quirino: Il Museo Pio Clementino I. Rom 1782 **107** Anm. 36
- Lupulus, Michele Archangelo: Iter Venusinum vetustis monumentis explicatum. Neapel 1793 **189** Anm. 53
- Millin, Aubin-Louis: Monumens antiques inédits ou nouvellement expliquées I. Paris 1802 **344** Anm. 57
- Levezow, Konrad: Über die Frage, ob die Mediceische Venus ein Bild der knidischen sei. Berlin 1808 **107** Anm. 36
- Visconti, Ennio Quirino: Iconographie grecque I–III. Paris 1811 **379** Anm. 2; **425** Anm. 5
- Visconti, Ennio Quirino / Mongez, Antoine: Iconographie romaine I–IV. Paris 1817–1829 **335** Anm. 42; **379** Anm. 2
- Monumenti inediti pubblicati dall' Instituto di Corrispondenza Archeologica. Rom/Paris, ab 1823 **122–123** Abb. 50
- Clarac, Charles-Othon-Frédéric-Jean-Baptiste, Comte de: Musée de sculpture antique et moderne I–VI. Paris 1826–1853 **359–364** Abb. 200–202; **379** Anm. 2
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch 2. Leipzig 1856 **123** Anm. 37
- Stark, Carl Bernhard: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig 1880 **123** Anm. 39; **349** Anm. 13; **360–361**
- Buschor, Ernst: Begriff und Methode der Archäologie. In: Otto, Walter (Hrsg.): Handbuch der Archäologie. München 1939, 3–10 **371** Anm. 2

3. NAMEN MYTHOLOGISCHER, ALLEGORISCHER UND HISTORISCHER PERSONEN

- Absalom **326**
- Aelius Donatus **41**
- (L.) Aemilius Paullus **59–60. 102**
Anm. 27; **207**
- Aeneas **258–259. 287–288. 294. 367. 420–423. 427**
- Aetherius **125**
- Agon **177**
- Agorakritos **59. 134**
- Agrippina minor **64. 250–251. 410**
- Aion **314**
- Aischylos **51**
- Aktaion **76–78. 186**
- Alexander d. Gr. **93. 169–170. 180–181**
Abb. 76; **185. 195**
- Alkman von Sparta **144**
- Allucius **340–341. 343**
- Anastasius **299–300**
- Anaxagoras von Klazomenai **230. 232–235. 238**

- Anaximander von Milet **230. 232. 238**
 Anchises **423**
 Ancus Marcius **255-256**
 Androklos **245-246**
 Androniskos (Philipp VI.) **253**
 Antiochos IV. **214**
 Antiphon von Rhamnus **41. 368**
 Antonia, Tochter des Claudius **114**
 Antoninus Pius **423**
 Aphrodite/Venus **91. 101-108. 145. 166. 179. 210. 386-387. 396-398. 430**
 Apollo **116. 176. 210. 226. 280. 291. 382. 390. 393**
 Apostel **430. 433**
 Archestratos von Gela **41**
 Archilochos **54** Abb. 9b
 Archimedes **232. 240**
 Ares/Mars **99-100. 166. 286. 315. 388**
 — Mars Alator **423**
 — Mars Cyprius **423-424**
 — Mars Ultor **281. 284-285. 287. 389-392. 420-427**
 Ariadne **299-300**
 Aristarchos von Samos **231**
 Aristodikos **98**
 Aristogeiton **241-244**
 Aristoteles **40. 41. 47. 199-200. 241**
 Artemis/Diana **76. 393**
 Ascanius **423**
 Asklepios **210. 393**
 Astyanax **380**
 Athena/Pallas **71. 210. 211-213. 215. 234-235. 322. 376. 386-387. 388**
 Atlas **72** Abb. 18; **236-240**
 Attis **164. 236**
 Attus Navius **326**
 Augeias **71**
 Augustinus **323**
 Augustus **248. 250. 258. 259. 260. 262. 265-295. 317. 330. 378. 390-392. 411. 420-421**
 Aurelius Maximinus **304**
 Aurelius Reginus **304**
 Ausonius **187-188. 193. 194**
 Beda Venerabilis **323**
 Boethius **297**
 Bonifatius IV. **453**
 Brasidas **112**
 Brutus **327**
 Buddha **200**
 M. Caecilius Metellus **253**
 Q. Caecilius Metellus
 Macedonicus **253**
 Caesar (C. Iulius) **93. 259-260. 330. 338**
 Caligula **57** Anm. 20; **249. 331-332**
 L. Calpurnius Piso Licinianus **114-117**
 Caracalla **307**
 Cassius Dio **114**
 Cato Censorius **332-333. 337**
 Cautes und Cautopates **218. 228**
 Celsus **41**
 Charisius **41**
 Charites **146. 387**
 Christus **428. 433**
 Chronos/Tempus **188-192. 414-415**
 Cicero **41. 204. 333-335** mit Abb. 182; **349. 380** Anm. 3; **399**
 Cincinnatus **332**
 Claudius **114-115. 250**
 Commodus **248**
 Constantinus **57** Anm. 20; **94**
 Abb. 33; **304. 323. 326. 404. 410**
 Constantius Chlorus **301. 317**
 (M. Licinius) Crassus, Triumvir **115**
 Demeter **198. 210**
 Demetrios von Phaleron **176**
 Dike **144**
 Diocletianus **301-320**
 Diomedes, thrakischer König **71**
 Diomedes, Held vor Troja **133. 215**
 Dionysios von Halikarnass **260**
 Dionysos **65. 145-146. 150. 155. 162. 176. 210. 389-391. 393**
 Dioskuroi **215. 252-253**
 Domitianus **248**

- Eirene 144. 314
 Eleusis 197
 Endymion 78-79. 133. 430-433
 Eniautos 197-199
 Ennius 41
 Epikuros 54
 Eratosthenes 231. 232
 Erichthonios 213
 Eros 161-162. 177-178. 179. 180. 189. 210.
 388. 393. 394-395
 Eudoxos von Knidos 232
 Eumaios 367
 Eunomia 144
 Euripides 31
 Eurynome 211
 Eurystheus 71
- Q. Fabius Maximus 332-335
 Flavius Anastasius 299-300
 Flavius Valerius Severus 304
 Furius Camillus 332
- Gaia/Tellus 148. 152. 229. 236. 315
 Gaius Caesar, Adoptivsohn des
 Augustus 273-274
 Galba 115. 274-275
 Galenos 41. 46. 53. 369-370
 Galerius 301. 303. 304. 313. 317
 Gallienus 57 Anm. 20
 L. Gellius 353
 Genius Augusti 282-283
 Genius populi Romani 393-394
 Genius Senatus 317. 394
 Germanicus 57 Anm. 20
 Geryoneus 71
 Gregor I. 322
 Gyges 367
- Hadrianus 57 Anm. 20; 157
 Hagelades von Argos 43
 Harmodios 241-243
 Helena 383
 Helios/Sol 166. 167. 218. 223. 226. 228.
 229. 233-236. 317
- Hera 143. 210-211. 386-387
 Herakleides Pontikos 231
 Herakleitos 367
 Herakles 70-74. 238. 314. 383. 388
 Hermes/Merkur 90. 166. 176. 177. 386-
 387. 388. 393
 Herodotos 367. 368
 Hesiodos 50. 143. 169. 174. 210
 Hesperides 71. 238
 Himerios 15. 49. 169. 171. 188. 193
 Hipparchos von Athen 241-242
 Hipparchos von Nikaia 231. 232. 240
 Hippokrates 175-176. 180. 370
 Hl. Hippolytus 322
 M. Holconius Rufus 424
 Homeros 25. 31. 98. 143. 159. 173-175.
 244. 383
 Homonoia 314
 Honos 315. 375. 393-394
 Horai 143-148. 159. 388. 436
 Horatius 41. 101. 162
 Horus 433
- Iapetos 236. 238
 Iddibal Caphada Aemilius
 277 Abb. 141
 Iohannes der Täufer 433
 Ion von Chios 176. 177
 Ionas 430-433
 Iphigeneia 215
 Iris 177. 386. 388. 393
 Isidorus von Sevilla 53
 Isis 315. 433
 Isokrates 41
 Iulianus 57 Anm. 20; 90
 C. Iulius Hyginus 260
- Kairoi 161
 Kairos 11. 15. 18. 30. 36. 49. 132. 161.
 169. 389. 394-395
 Kallimachos 35
 Kallistratos 171. 188
 Kerberos 71
 Kleantes 231

- Kleomenes 105
 Kritios 243
 Kroisos, König von Lydien 99
 Kroisos, Athener des 6. Jhs. v. Chr.
 96-100
 Kybele 236
- Lactantius 323
 Lares 281-285. 290
 Leda 197
 Licinius 304
 M. Licinius Crassus Frugi
 115 Anm. 18
 Livia 274
 Livius 260. 340
 Lucilius 94
 Lucius Caesar, Adoptivsohn des
 Augustus 273-274
 Lucretius 139
 Lukianos 216-217. 368. 430
 Q. Lutatius Catulus 201
 Lysias 175-176. 177
 Lysipp 15. 36. 48. 169-172. 177-200. 394.
 436
- C. Marcius Censorius 255
 L. Marcius Philippus 255
 Marcus Aurelius 395
 Maria 433
 C. Marius 258. 332
 Marsyas 177. 327
 Maxentius 320. 404. 410
 Maximianus Herculus 301. 303
 Maximinus Daia 304
 Medusa 226. 384-386
 Hl. Mercurius 91
 Meriones 85
 Metanoia 187. 193. 195
 Mithras 217-228. 389
 Morai 387
 Morpho 211
 Moschion 54
 Mousai 387
 Myron 43-44. 66. 93. 134. 177
- Nemesis 390
 Neoptolemos 382
 Nero 115. 248. 249. 250. 376-378
 Nerva 248. 249
 Nesioten 243
 Nike/Victoria 26-28. 111-114. 150-151.
 213. 225-226. 252. 278-281. 303. 313.
 315. 316. 375. 378. 388. 433
 Numa Pompilius 254-255
 Nymphai 387
- Occasio 187-188. 193-195
 Odoaker 297
 Odysseus 215
 Oikumene 314
 Okeanos 229. 236
 Orpheus 382
 Osiris 295
 Ovidius 42. 101. 414
- Paionios von Mende 17. 112
 Pandora 213
 Paris 386
 Pasiteles 101
 Pausanias 35. 102. 144. 159. 176. 209. 244
 Perikles 233. 235
 Persephone 295
 Perseus, Gorgonentöter 226. 384-386
 Perseus, König von Makedonien 59
 Petronius 367
 Petrus 433
 Phaedrus 186-187. 189
 Phidias 25. 35. 36. 55. 102. 107. 187. 203.
 209. 213. 216. 234
 Philipp V. von Makedonien 253
 Philon von Byzanz 46. 47. 210
 Phokas 435
 Pindar 144. 175-176. 244
 Pittakos 174
 Platon 39-40. 176. 244. 349
 Plinius d. Ä. 53. 60. 101. 232
 Plinius d. J. 249
 Plotinos 368
 Plutarchos 46

- Plutos **197-198**
 L. Poblicius **277** Abb. 142
 Polybios **340**
 Polykleitos **17. 43-48. 66. 175-176. 411**
 Cn. Pompeius Magnus,
 Triumvir **114. 336. 338-339** Taf. 9
 Cn. Pompeius Magnus, Schwieger-
 sohn des Claudius **114-115**
 L. Pomponius Molo **254**
 Poseidippos **161. 182** Abb. 77a-b;
 183-200. 412. 436
 Poseidon/Neptunus **211. 229. 388.**
 392. 393
 A. Postumius **254**
 A. Postumius Albinus, Münzmeister
 96 v. Chr. **254**
 Postumus **57** Anm. 20
 Praxiteles **101. 105. 107**
 Priapos **326**
 Proklos **31**
 Prometheus **51. 213. 238**
 Protagoras **204. 216**
 Prudentius **322**
 Ptolemaios II. **159. 436**
 Pyrrhos von Epirus **425-427**
- L. Quinctius Flamininus **253**
 T. Quinctius Flamininus, Konsul
 198 v. Chr. **253**
 T. Quinctius Flamininus, Münz-
 meister 126 v. Chr. **252**
 M./L. Quirinus **323**
- Roma **91. 252. 317. 394**
 Romulus **258-259. 261. 264. 287. 392**
- Saloninus **57** Anm. 20
 Samson **326**
 Sarapis **315. 393**
 Saturnus **166**
 Scipio Africanus **334-344**
 Selene/Luna **78-79. 167. 218. 223. 228.**
 229. 233-236. 252. 430
- Seleukos von Babylon **231**
 Seneca **331**
 Simonides von Keos **399**
 Smaragdus **435**
 Sokrates **244**
 Somnus **78-79**
 Statius **352**
 Suetonius **114. 330-331**
 Sulla **258**
- Tacitus **114**
 Tarpeia **255. 261**
 Tarquinius Priscus **326**
 Telephos **245** Abb. 114
 Tetricus **57** Anm. 20
 Thales von Milet **229. 367**
 Themis **143**
 Theoderich **300. 323**
 Theodora **433**
 Theseus **215. 383**
 Thukydides **112. 175-176. 179. 242**
 Tiberius **250**
 L. Titurius Sabinus **255. 262**
 Titus **68-70**
 Titus Tatius **255. 262**
 Traianus **57** Anm. 20; **249. 403**
 Tyche/Fortuna **176. 210-202. 315**
 Typhon **383**
 Tzetzes **171. 193**
- Uranos **229. 398**
 Hl. Ursula **125**
- Valerianus **57** Anm. 20
 Valerius Maximus **343**
 Varro **53. 204. 347**
 P. Vedius Pollio **399**
 Verania Gemina **116**
 Q. Veranius **116**
 Vergilius **275. 368**
 Vespasianus **330**
 Vettius Sabinus, Münzmeister 70
 v. Chr. **255**

Victorinus 57 Anm. 20
 Virtus/Andreia 314. 315. 375. 393-394
 Vitellius 57 Anm. 20; 328-329
 Zenon 54 Abb. 9a

Zeus/Iupiter 25-26. 60. 102-104. 143.
 166. 179. 207. 209. 210. 229. 234-235.
 306. 314. 315. 376. 383-384. 387. 392. 393
 — Iupiter Ammon 288-290. 437
 — Iupiter Dolichenus 281

4. MUSEEN UND STANDORTE

Ai Khanoum: Sonnenuhr 167
 Alalkomenai, Athenatempel: Athena-
 statue 205
 Amphissa: Athenastatue 215 Anm. 23
 Aphrodisias, Museum: Reliefs vom
 Sebasteion 32 Abb. 4; 247
 Argos, Heraheiligtum:
 chryselephantine Statue 209
 Argos: Statue des Apollo Lykeios
 215 Anm. 23
 Athen, Agora: Gefäß des 8. Jahrhun-
 derts v. Chr. 380-382 Abb. 206
 Athen, Akropolis
 — Athena-Maryas-Gruppe 211
 — Nikebalustrade 225
 — Parthenon
 — — Athenastatue 203. 209-213
 Abb. 93; 215. 216 Abb. 93; 226.
 233. 238
 — — Giebelskulpturen 211. 233-235
 Abb. 106
 — — Metopen 211
 — Statue der Athena Lemnia 211
 — Statue der Athena Promachos 211
 Athen, Nationalmuseum
 — Fragmente eines Grabkraters
 82-83 Abb. 28; 380
 — Inv. 804: Dipylon-Amphore 84-86
 Abb. 29a-b; 380
 — Inv. 3851: Grabstatue des Kroisos
 96-100 Abb. 36. 38

— Inv. 11765: Plattenfibel 88-89
 Barcelona, Museu d'Arqueologia:
 Tonlampe 421 Abb. 238
 Barletta, San Sepolcro: spätantike
 Kaiserstatue 434-435 Abb. 251
 Basa: Sonnenuhr 167
 Berlin, Abgussammlung der Freien
 Universität
 — Inv. 1/89: Abguss der Venus
 Medici 106 Abb. 44
 — Inv. ST86: Abguss des Reliefs in
 Trogir 171 Abb. 72
 Berlin, Staatliche Museen, Antiken-
 sammlungen
 — Telephosfries 244. 245 Abb. 114
 — Sk843a: Sarkophag Caffarelli 291-
 292 Abb. 153
 — Sk886: Sphinx 178 Abb. 73
 Béziers, Place Pépézac: Hüftmantel-
 statue 126
 Bilthoven, Privatbesitz: Aphrodite
 Anadyomene 396-398 Abb. 220
 Blenheim Palace: Bronzekopie der
 Venus Medici 106 Abb. 45
 Bonn, Rheinisches Landesmuseum
 Inv. 8731: Aeneasgruppe 421
 Abb. 237
 Boston, Museum of Fine Arts Acc.-
 Nr. 95.12: Protokorinthischer
 Aryballos 88-89 Abb. 31a-b

- Brescia, Museo Civico Romano:
Diptychon des Boethius
297-299 Abb. 156
- Brüssel, Atomium **55-56** Abb. 10
- Brüssel, Musée du Quinquanaire
A1376: Fragmente eines geometrischen Grabkraters **82-83** Abb. 28;
380
- Caesarea Maritima: Sitzstatue aus
Porphyrt **63-64** Taf. 3
- Conques, Ste Foy: Reliquiar der Hl.
Fides **405-406** Abb. 226a-b
- Delphi, Apollo-Heiligtum: Pfeilermonument des L. Aemilius
Paullus **59-60. 62** Abb. 13
- Detmold, Hermannsdenkmal:
Bronzerelief **60**
- El Djem, Museum: Mosaik mit
Jahreszeiten und Monaten
163 Taf. 6; **313** Abb. 169
- Eleusis, Archäologisches Museum
Inv. 2630: Amphore **385-386**
Abb. 209a-b
- Ephesos, Hadrianstempel: Fries **244**
- Ephesos, Parthermonument **247**
- Epidauros, Asklepiosheiligtum:
chryselephantine Statue **209**
- Florenz, Museo Archeologico
— Inv. 4209: François-Krater
145-146 Abb. 57a-b; **387. 403**
— Inv. 9674: attischer Teller **387**
— Inv. 13806: Statuette des Mars
423-424 Abb. 241
- Florenz, Uffizien:
— Niobiden **105. 347-349** Abb. 192;
354. 357-358 Abb. 199
— Inv. 212: Torso des Diskobol
133-135 Abb. 56a-b
— Inv. 224: Venus Medici **17. 105-108**
Abb. 44. 45; **349 352. 364**
- Inv. 230: »Arrotino«
326-327 Abb. 176; **364**
— Inv. 322: kniender Herakles **364**
— Inv. 950: Grabaltar der Iunia
Procula **289** Abb. 151
- Gades: Alexanderstatue **93**
- Gamzigrad: Porphyrkopf **313**
- Gamzigrad: Reliefs mit Feldzeichen
303-304 Abb. 158-160
- Genf, Musée d'art et d'histoire
Inv. MF 1330: Porträt des
Poseidipp **182** Abb. 77b
- Georgetown, Dumbarton Oaks
College Inv. 36.65: Jahreszeiten-
Sarkophag **164-165** Abb. 67
- Göttingen, Abgusssammlung des
Archäologischen Instituts:
Rekonstruktion der Statue des
Poseidipp **182** Abb. 77a
- Hannover, Museum August Kestner
K 489: Gemme mit Endymion
und Luna **76** Abb. 23
- Heraklion, Archäologisches Museum
Inv. 2445-2447: Sphyrelata aus
Dreros **64** Anm. 12
- Hever Castle: Sonnenuhr
166-167 Abb. 70a-b
- Istanbul, Archäologisches Museum
— Inv. 1242: Euripidesrelief
95 Abb. 34
— Inv. 2165: Kopf des Augustus
271-272 Abb. 134
- Izmir, Archäologisches Museum Inv.
45: Statue des Androklos
245-246 Abb. 115
- Kabul, Nationalmuseum: Gipsabguss
eines Medaillons **75-78** Abb. 22
- Kairo, Ägyptisches Museum Inv.
J.E.85747: Mithrasrelief
222-223 Abb. 101

- Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
— Mithrasrelief aus Neuenheim **227**
— Inv. 118: Mithrasrelief **221** Abb. 100; **223**
- Kelheim, Befreiungshalle: Bronzeschilde **60**
- Knidos, Aphrodite-Heiligtum: Statue des Praxiteles **101. 103** Abb. 39. 40; **105**
- Köln, Institut für Altertumskunde der Universität, Papyrussammlung Inv. 21351+21376r: Sappho-Papyrus **413** Abb. 231
- Köln, Römisch-Germanisches Museum
— Inv. 626: Kopf der Athena Parthenos **266-267** Abb. 132
— Inv. 670: Altar der Dea Vagdavercustis **293** Abb. 155a-b
— Inv. 29,313: Grabinschrift der Ursula **125-126** Abb. 51
— Inv. 35,135: Terrakottagruppe **313** Abb. 168
— Inv. 73,244: Statue von Grab des Publius **277** Abb. 142
— Inv. 2002,2: Kopf des Domitian **403-404** Abb. 224
- Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
— 610: Büste des Augustus **271-272** Abb. 136
— Inv. 2086: Kopie des Nemesis von Rhamnus **61** Abb. 12
- Korinth, Museum S 1065. 1066: Statuen des Gaius Caesar und des Lucius Caesar **273-274** Abb. 138. 139
- Lalibela, Kirche des Hl. Merkurios: Votivbild **90-91** Taf. 5
- Lima, El Ojo que Lloro **111** Anm. 10
- London, British Museum
— 1583: Torso **401-402** Abb. 223
— 1771: Gemme mit Tempus-Darstellung **188-190** Abb. 79
— 1772: Gemme mit Tempus-Darstellung **188-190** Abb. 78
— Inv. 1817,0308.3: Votivblech **422** Abb. 240
— Inv. 1890,0901.77: Gemme des 16. Jhs. **342-343** Abb. 189a-b
— Inv. 1945,0927.1: Portlandvase **398. 403**
— Inv. 1971.11-1.1: Dinos des Sophilos **387**
— E223: Hydria **369** Abb. 203
— F132: Apulische Patera **179** Abb. 74
— F148: Campanisch Amphora **238-239** Abb. 111
- Luxor, Kaiserkultraum **305-306** Abb. 161
- Luxor, Viersäulen-Monumente **303-305**
- Lykosura: Statue der Eurynome **211**
- Mailand, Centro di Papirologia A. Vogliano, P. Mil. Vogl. 309: Poseidipp-Papyrus **412**
- Mailand, Civico Museo Archaeologico Inv. Ao.9.14264: Silberplatte **236-237** Abb. 109
- Mainz, Römisch-Germanische Zentralmuseum: Globus **240**
- Malibu, J. Paul Getty Museum Ac.no. 86.AE680: Apulische Lutrophoros **197-199** Abb. 87
- Mantua, Palazzo Ducale: Sarkophag mit Herculestaten **73** Abb. 20
- Mérida, Museo Nacional de Arte Romano: Kopf des Augustus **271-272** Abb. 137
- Moskau, Puschkin-Museum: Nicolas Poussin, Continentia des Scipio **343** Taf. 11
- Mothone, Tempel der Athena Anemotis: Statue **215** Anm. 23

München, Staatliche Antikensamm-
lungen Inv. 15032: Tropaion
28. 29 Abb. 3

München, Glyptothek

— Inv. 84: Herakles vom Aphaia-
Tempel in Aegina **363**

— Inv. 170: unfertiger Sphingenkopf
65–66

— Inv. 348: Fries mit Victorien
225 Abb. 104

— Inv. 363: Orest-Sarkophag
214 Abb. 94

München, Königsplatz:

›Ehrentempel‹ **404**

München, Museum für Abgüsse:

Kopf des Augustus **418** Abb. 235

München, Staatliche Münzsamm-
lung Inv. T223: Gemme mit Zeus-
tempel **205** Abb. 90a–b

München, Universität: Rekonstruk-
tion des Doryphoros des Polyklet
45 Abb. 8

Naqa: Sonnenuhr **167**

Naxos, Steinbruch bei Apollona: un-
fertige Kolossalstatue **65** Abb. 14

Neapel, Biblioteca Nazionale CLA III
392: Palimpsest **418–419** Abb. 236

Neapel, Museo Nazionale

— Inv. 2632: Menologium
Colotinum **165–166** Abb. 68

— Inv. 6001: Herakles Farnese **105**

— Inv. 6009. 6010: Tyrannenmörder
241–244 Abb. 113

— Inv. 6233: Statue des Holconius
Rufus **423–424** Abb. 242

— Inv. 6374: Atlas Farnese
238–240 Abb. 112a–b

— Inv. 9246: Wandgemälde mit
Endymion und Luna **76** Abb. 2; **78**

— Inv. 27611: Tazza Farnese **398**

— Inv. 113261. 113262: Laren-
statuetten **282. 285** Abb. 147–148

Newby Hall

— Kopf der Athena
371–372 Abb. 204

— Männerstatue (›Brutus‹)
327–328 Abb. 177

New York, Metropolitan Museum
of Art

— Inv. 17.190.2072: Kämpfergruppe
382–383 Abb. 207

— Inv. 24.97.13: Endymion-
sarkophag **428** Abb. 246a–b; **430**

— Inv. 32.11.1: Kouros
96–100 Abb. 35. 37

— Inv. 90.12: Girlandensarkophag
155–157 Abb. 64

— Inv. 1990.247: ›Dionysos Hope‹
389–390 Abb. 213

Olympia, Archäologisches Museum

— Sphyrelaton **404–405**

— Inv. 46–48: Nikestatue **17. 26–27**
Abb. 1; **111–114** Abb. 46; **279**

— L 95. L 97: Metopen vom Zeus-
tempel **70–73** Abb. 18–19

Olympia, Zeustempel: Statue des

Phidias **25. 35. 36. 55. 102–104**

Abb. 43; **203. 209–210. 213. 216** Taf. 1

Ostia, Antiquario Inv. 11: Aschenurne
mit Endymion und Luna **77**

Abb. 26a–b; **79**

Oxford, Ashmolean Museum:

ergänzte Togastatue (›Cicero‹)
333–335 Abb. 182

Paris, Cabinet des médailles

— Inv. 55 Nr 296bis: Diptychon des
Flavius Anastasius

298–300 Abb. 157

— Inv. 2875: spätantike Silberschale
340–344 Abb. 188; **356** Taf. 10

Paris, Musée du Louvre

— A519: Fragmente eines Grab-
kraters **81–83** Abb. 27; **380**

- AO 22255: Mithrasrelief
221 Abb. 99; 223
- Bj 1923. 1924: Silberbecher von Boscoreale 53-54 Abb. 9a-b
- CA795: Perseus und Medusa 383-385 Abb. 208a-b
- MA 87: »Bacchus Richelieu« 389-390 Abb. 212
- MA 284: Grazien 364
- MA 399: Aphrodite von Melos 108. 364
- MA 436: Porträt Alexanders d. Gr. 180-181 Abb. 76
- MA 459: Aktaion-Sarkophag 74-78 Abb. 21
- MA 488: Grabaltar des Amemptus 291-292 Abb. 154
- MA 527: »Fechter Borghese« 364
- MA 539: Meleagersarkophag 395-396 Abb. 219
- MA 968: Relief mit Dionysos und Horen 146-147 Abb. 58
- MA 2119: Amazonensarkophag 364
- MA 2792: Männertorso aus Milet 371. 399-400 Abb. 221
- OA 9063: Diptychon Barberini 294. 433 Taf. 12
- Paris, Place Vendôme: Colonne de la Grande Armée 60
- Parma, Archäologisches Museum: Panzerstatue 376 Abb. 205
- Pavia: Bogenmonument 274
- Peking, Platz des Himmlischen Friedens: Göttin der Demokratie 111
- Plataiai: Athena Areia 215
- Pompeji, Haus des L. Caecilius Iucundus: Relief 401 Abb. 222
- Privatbesitz: Gemme mit Mars Ultor 424-425 Abb. 244
- Ravenna, San Vitale: Mosaik der Kaiserin Theodora 433 Taf. 4a-b
- Rhamnus, Nemesisstempel: Statue der Nemesis 59. 61 Abb. 11; 134-135
- Rom, Antiquario Forense Inv. 3175-3176: Fries der Basilica Aemilia 261-263 Abb. 129
- Rom, Ara Pacis Augustae 421
- Rom, Augustusforum
 - Ammonsköpfe 288 Abb. 150
 - Statuen des Aeneas und des Romulus 257-259. 287. 293. 420-421
 - Statue des divus Iulius 259-260
 - Statue des Mars Ultor 281. 285. 287. 389-392 Abb. 215. 420-427
 - Statuengalerien 258-259
- Rom, Augustustempel: Giebelfiguren 287
- Rom, Forum Pacis: Kuh des Myron 93
- Rom, Forum Romanum
 - Decennalienbasis 316-319 Abb. 173a.b
 - Phokassäule 434-435 Abb. 250
- Rom, Kapitol: Jupiterstatue aus der Beute der Samnitenkriege 60
- Rom, Kapitolsplatz: Flussgötter 322
- Rom, Konstantinsbogen
 - Kampfreliet 403-405 Abb. 225
 - Medaillons mit Sol und Luna 235-236 Abb. 107-108
 - Oratio-Relief 94 Abb. 33
- Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori: Mithrasrelief 217. 220 Abb. 97
- Rom, Musei Capitolini
 - Reiterstatue des Marc Aurel 126. 323-324 Abb. 174
 - Inv. 58: Statue des Mars Ultor 126. 392 Abb. 215; 422 Abb. 239; 426 Abb. 245
 - Inv. 241: Torso des Diskobol 133-134 Abb. 54
 - Inv. 325: Endymionsarkophag 77-78 Abb. 25

- Inv. 422: Männerbüste
(›Caligula‹) **331-332** Abb. 181
- Inv. 562: Männerbüste (›Scipio‹)
335-338 Abb. 185
- Inv. 747: Sterbender Gallier
27-28 Abb. 2
- Inv. 1072: Kolossales Kaiser-
porträt **92** Abb. 32; **322-323**
- Inv. 1185: Jahreszeiten-Sarkophag
160 Abb. 66a-e; **163**
- Inv. 1186: Dornauszieher
325-326 Abb. 175
- Inv. 1205: Mithrasrelief
217. 219 Abb. 95
- Inv. 1882: Basaltstatue der
Agrippina minor **63-64. 410-411**
Taf. 2
- Inv. 2780: Kopf der Fortuna
201-202 Abb. 89
- Inv. 3035: Statue des Dionysos
389. 391 Abb. 214
- Rom, Museo dei Gessi: Abgüsse der
Tyrannenmörder **243** Abb. 113
- Rom, Museo Nazionale di Villa
Giulia Inv. 22679: Chigi-Kanne
386-387 Abb. 210a-b
- Rom, Museo Nazionale Romano
 - Fries aus der Basilica Aemilia
261-263 Abb. 128
 - Mithrasrelief aus Nersae
217. 220 Abb. 98
 - Inv. 56230: Augustusstatue
276 Abb. 140
 - Inv. 78163: Grabaltar des Cn. Pom-
peius Magnus **114-117** Abb. 47
 - Inv. 78164: Grabaltar des Piso
Licinianus **114-117** Abb. 48
 - Inv. 126371: Diskobol des Myron
42-44 Abb. 7
- Rom, Museo Torlonia Inv. 424:
Philosophensarkophag
431-433 Abb. 248a-b
- Rom, Piazza Pasquino: Torso einer
Statuengruppe **414. 416** Abb. 233
- Rom, ›Pallas-Tempel‹: Kultstatue
322
- Rom, Palazzo Rospigliosi: Porträt-
kopf (›Scipio‹) **334-338** Abb. 184
- Rom, Palazzo Spada: Männerstatue
(›Pompeius‹) **336** Abb. 186; **338-339** Taf. 9
- Rom, Pantheon **434-435** Abb. 252
- Rom, Pompeius-Theater: Statue des
Pompeius **338**
- Rom, *Salvacio civium* **322**
- Rom, S. Maria Antiqua: Sarkophag
429-433 Abb. 247a-c
- Rom, Senatskurie: Victoria aus
Tarent **278-281. 294. 378**
- Rom, Septimius Severus-Bogen
150-151 Abb. 60
- Rom, Titusbogen **68-70** Abb. 15-16;
375
- Rom, Vatikanische Museen
 - Inv. 5115: Basis der Antoninus
Pius-Säule **394** Abb. 218
 - Inv. 16592: Lakonische Schale
236-238 Abb. 110
 - Bibliothek: Tetrarchengruppe
307-313 Abb. 166. 167
 - Braccio Nuovo Inv. 133: Augustus
von Prima porta **270** Abb. 133
 - Cortile del Belvedere: Apollo-
statue **105. 348-349. 354-355**
Abb. 198
 - Cortile del Belvedere: Laokoon
36. 354
 - Galleria Lapidaria Inv. 7025:
Grabrelief **408-409** Abb. 430
 - Museo Gregoriano Profano Inv.
1115: Larenaltar
282-284 Abb. 145. Anm. 27
 - Museo Gregoriano Profano Inv.
1155-1156: Kleine Cancellaria-
Reliefs **284** Anm. 27
 - Museo Gregoriano Profano Inv.
9933: Mithrasstatue
222-224 Abb. 102

- Museo Gregoriano Profano Inv.
9964: Altar mit Laren
284 Abb. 146a–b
- Museo Gregoriano Profano Inv.
9998: Kranrelief
153–155 Abb. 62a–d
- Museo Gregoriano Profano Inv.
34227: Grabrelief
408–409 Abb. 229
- Museo Pio Clementino Inv.-Nr.
548: ›Ariadne‹ **364**
- Rom, Vereinslokal der *aenatores*:
Kaiserstatuen **250** Abb. 116
- Rom, Villa Medici: Relief mit Laren-
träger **284** Anm. 27
- Samos, Heraion: Statue **215**
- Sikyon: Aphroditestatue **213**
- Sparta, Athenatempel: Statue
215 Anm. 23
- Sparta: Statue der Morpho **211**
- St. Maria Capua Vetere: Mithräum
224
- St. Petersburg, Ermitage
— 1792: Attische Pelike
197–198 Abb. 88
- A544: Relief mit Tempus
189–190 Abb. 80
- Stockholm, Nationalmuseum Sk 75:
Männerporträt (›Fabius
Maximus‹) **334–335** Abb. 183
- Stuttgart, Württembergisches
Landesmuseum Inv. 4: Kopf des
Augustus **418–419** Abb. 235
- Syrakus, Museo Archeologico Inv.
864: Sarkophag der Adelpheia
432–433 Abb. 249a–b
- Tarent, Nationalmuseum Inv. 7029:
Attischer Skyphos
229–230 Abb. 105
- Tarquiniā, Museo Nazionale Inv.
RC6848: Schale des Oltos
388 Abb. 211a–b

- Theben: Herakles-Statue
215 Anm. 23
- Therapne: Aresstatue **215**
- Thessaloniki, Galeriusbogen
152–153 Abb. 61; **313–317** Abb. 171.
172; **320**
- Tifernum Tiberinum: Tempel mit
Kaiserstatuen **249–250**
- Tivoli: ›Tempio della Sibilla‹
351–352 Abb. 195
- Torcello, Dom: Relief mit Kairos und
Metanoia **193–194** Abb. 84
- Trier, Porta Nigra **417** Abb. 234
- Trier, Rheinisches Landesmuseum G
41: Amazone **266–267** Abb. 130
- Trier, Stadtmuseum: Gemälde mit
Porta Nigra **417** Abb. 234
- Tripolis, Archäologisches Museum
— Statue des Iddibal Caphada
Aemilius **277** Abb. 141
- Inv. 22: Diadumenos **267** Anm. 4
- Inv. 30: Doryphoros
266–267 Abb. 131
- Trogir, Kloster St. Nikolaus: Relief
mit Kairos **171–173** Abb. 72;
185–190
- Troizen: Statue des Hippolytos
215 Anm. 23
- Tunis, Bardo-Museum Inv. Tun. 447:
Mosaik mit Sternzeichen
166–167 Taf. 7
- Turin, Museo di Antichità Inv. D317:
Relief mit Kairos **170–173** Abb. 71;
180–181 Abb. 75; **185–190**
- Veleia, Basilica: Kaiserstatuen
248–249
- Venedig, Museo Archeologico
Nazionale
— Inv. 20: ›Vitellius Grimanici‹
328–331 Abb. 178a–b
- Inv. 142: Kopf des Caligula
331–332 Abb. 180
- Inv. 193: Mithrasstatue **223–224**

Venedig, Piazza San Marco:

Tetrarchengruppe

307-313 Abb. 164. 165; **320**

Verona, Museo Maffeiano Inv. 28705:

Mithrasrelief **217-219** Abb. 96

Waterloo, Schlachtfeld:

Löwendenkmal **60**

Wien, Ephesos-Museum: Fries vom

›Parthermonument‹ **247**

Wien, Kunsthistorisches Museum

— Inv. 5528: Statuette des Vitellius

329-330 Taf. 8

— Inv. IX A81: Kameo **437-438** Taf. 13

Wien, Österreichische Nationalbiblio-

thek: Tabula Peutingeriana

33 Abb. 5

Würzburg, Martin von Wagner

Museum Inv. 5056: Rundaltar

148-150 Abb. 59a-d

Xanten, Archäologisches Museum

— Inv. C33442cu1: Statuette des

Mars **424-425** Abb. 243

— Inv. X6135: Statuette der

Victoria **280-281** Abb. 144a-b

Zürich, Rehalp-Friedhof: Jahres-

zeiten-Sarkophag

157-158 Abb. 65

verschollen

einst Florenz, Sammlung Medici:

Relief mit Tempus

189-190 Abb. 81

einst Kunsthandel London:

Girlandensarkophag

155-156 Abb. 63

einst München: Rekonstruktion der

Aphrodite von Knidos

103 Abb. 40

einst Rom, Sammlung della Valle:

Menologium Vallense

165-166 Abb. 69

einst Sammlung Lansdowne: Torso

des Diskobol **133-134** Abb. 55

einst Samos: Büste des Augustus

271-272 Abb. 135

5. ABBILDUNGSNACHWEIS

*Berlin, Abgusssammlung der Freien
Universität*

Abb. 44 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/3255712](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3255712) (FU Berlin)

Abb. 72 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/3775199](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3775199) (FU Berlin)

Abb. 100 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/3775150](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3775150) (FU Berlin)

*Berlin, Münzkabinett der Staatlichen
Museen, Preussischer Kulturbesitz
(CC BY-NC-SA 3.0 DE)*

Abb. 149 18204287. Foto: D. Sonnenwald

Abb. 170a-b 18225822. Foto: D. Sonnenwald

Abb. 179 18228191. Foto: D. Sonnenwald

Abb. 187 18207964. Foto: D. Sonnenwald

Abb. 217 18204696. Foto: D. Sonnenwald

Boston, Museum of Fine Arts

Abb. 31a-b Photograph©2017 Museum
of Fine Arts, Boston

*Deutsches Archäologisches Institut
DAI Athen*

- Abb. 1** D-DAI-ATH-Hege 663,
Walter Hege
Abb. 18 D-DAI-ATH-Olympia 653,
Herrmann Wagner
Abb. 19 D-DAI-ATH-Olympia 3363,
Herrmann Wagner
Abb. 29a D-DAI-ATH-NM 3055,
Herrmann Wagner
Abb. 30 D-DAI-ATH-NM 3718
Abb. 42 D-DAI-ATH-Olympia 5611,
Gösta Hellner
Abb. 61 D-DAI-ATH-Thessaloniki
386, Herrmann Wagner
Abb. 134 D-DAI-ATH-Pergamon 1728
Abb. 135 D-DAI-ATH-Samos 910,
Technau
Abb. 171 D-DAI-ATH-Thessaloniki
221, Herrmann Wagner
Abb. 172 D-DAI-ATH-Thessaloniki
258, Herrmann Wagner
Abb. 209a D-DAI-ATH-Eleusis 554,
Eva-Maria Czako
Abb. 209b D-DAI-ATH-Eleusis 549,
Eva-Maria Czako

DAI Istanbul

- Abb. 34** D-DAI-IST 73-33
Abb. 115 D-DAI-IST 4535

DAI Kairo

- Abb. 101** D-DAI-KAI F 5687
Abb. 163 D-DAI-KAI F 5599

DAI Rom

- Abb. 7** D-DAI-ROM 70.2013,
G. Singer
Abb. 16a D-DAI-ROM 79.2302,
H. Schwanke
Abb. 26a D-DAI-ROM 75.927,
H. Sichtermann
Abb. 26b D-DAI-ROM 75.926,
H. Sichtermann

- Abb. 59a** D-DAI-ROM 66.2602,
G. Singer
Abb. 59b D-DAI-ROM 66.2604,
G. Singer
Abb. 59c D-DAI-ROM 66.2605,
G. Singer
Abb. 60 D-DAI-ROM 2008.2383,
H. Behrens
Abb. 66b D-DAI-ROM 73.270,
G. Singer
Abb. 66c D-DAI-ROM 73.269,
G. Singer
Abb. 66d D-DAI-ROM 73.267,
G. Singer
Abb. 66e D-DAI-ROM 73.268,
G. Singer
Abb. 71 D-DAI-ROM 30.236,
E. Franck
Abb. 75 D-DAI-ROM 30.236,
E. Franck
Abb. 89 D-DAI-ROM 2000.0033,
K. Anger
Abb. 95 D-DAI-ROM 4775,
C. Faraglia
Abb. 113 D-DAI-ROM 84.3303,
H. Schwanke
Abb. 129 D-DAI-ROM dig2007.8027,
H. Behrens
Abb. 131 D-DAI-ROM 61.1767,
H. Koppermann
Abb. 140 D-DAI-ROM 65.1112,
H. Koppermann
Abb. 141 D-DAI-ROM 61.1769,
H. Koppermann
Abb. 150 D-DAI-ROM 61.1059,
H. Koppermann
Abb. 164 D-DAI-ROM 68.5152,
G. Singer
Abb. 165 D-DAI-ROM 68.5154,
G. Singer
Abb. 166 D-DAI-ROM 5695,
C. Faraglia
Abb. 167 D-DAI-ROM 5694,
C. Faraglia

Abb. 169 D–DAI–ROM 64.297,
H. Koppermann
Abb. 173a D–DAI–ROM 35.347
Abb. 173b D–DAI–ROM 35.357, C.
Faraglia
Abb. 176 D–DAI–ROM 78.2176,
H. Schwanke
Abb. 205 D–DAI–ROM 67.1606,
G. Singer
Abb. 215 D–DAI–ROM 75.2261,
C. Rossa
Abb. 216 D–DAI–ROM 41.333
Abb. 218 D–DAI–ROM 38.1463,
C. Faraglia
Abb. 222 D–DAI–ROM 31.2478,
Nachlass Hoffmann
Abb. 225 D–DAI–ROM 37.328,
C. Faraglia
Abb. 239 D–DAI–ROM 3149
Abb. 242 D–DAI–ROM 74.1288,
C. Rossa
Abb. 247a D–DAI–ROM 1542
Abb. 247b D–DAI–ROM 1542
Abb. 248a D–DAI–ROM 31.958,
C. Faraglia
Abb. 248b D–DAI–ROM 31.958,
C. Faraglia

Göttingen, Abgussammlung

Abb. 77a Archäologisches Institut
Göttingen

*Köln, Forschungsarchiv für antike
Plastik*

Abb. 2 Mal 1185, B. Malter
Abb. 12 FA 11023-14
Abb. 20 Fitt 77-02-12, G. Fittschen-
Badura
Abb. 25 Mal 2130, B. Malter
Abb. 32 Mal 569, B. Malter
Abb. 45 FA 2058-07
Abb. 62a FA-S 5704-01
Abb. 62b FA 2276-37
Abb. 62c FA 2276-36

Abb. 62d FA 2277-02
Abb. 66a Mal 526, B. Malter
Abb. 70a FA 1077-08
Abb. 70b FA 1077-06
Abb. 73 FA-S Perg002548-05
Abb. 77b FA-S 7981-01
Abb. 96 FA 4826-01
Abb. 97 Mal 1843-03, B. Malter
Abb. 98 Mal 398-03, B. Malter
Abb. 102 FA 2176-06
Abb. 114 FA-S Perg001719
Abb. 128 Fitt 71-46-01, G. Fittschen-
Badura
Abb. 130 FA-S 5348-01
Abb. 132 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/5078769](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5078769)
Abb. 133 FA-Kae 5685, H. Kähler
Abb. 136 FA-Kae 17-07, H. Kähler
Abb. 137 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/423610](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/423610)
Abb. 138 FA-S 5287-02
Abb. 139 FA-S 5286-02
Abb. 142 FA 669-06
Abb. 144a Neg.-Nr. 3138/17
Abb. 144b Neg.-Nr. 3138/20
Abb. 145 FA 2322-05
Abb. 146a Mal 953-01, B. Malter
Abb. 146b Mal 952-01, B. Malter
Abb. 147 FA 761-4
Abb. 148 FA 761-9
Abb. 153 FA-S Perg005132-23
Abb. 155a [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/5168150](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5168150)
Abb. 155b Fitt KB68-97-02,
G. Fittschen-Badura
Abb. 162 Mal 876-02, B. Malter
Abb. 175 Mal 1464-04, B. Malter
Abb. 177 FA 1306-08
Abb. 178a Fitt 86-05-02, G. Fittschen-
Badura
Abb. 178b Fitt 76-03-07, G. Fittschen-
Badura
Abb. 180 Fitt 86-02-08, G. Fittschen-
Badura

- Abb. 181** Fitt Cap73-47-11, G. Fittschen-Badura
Abb. 185 Mal 42-07, B. Malter
Abb. 204 Ausschnitt von FA 2152-19
Abb. 212 Statuenapparat Inv. F 16184
Abb. 214 Mal 1789-02, B. Malter
Abb. 220 FA 2388-02
Abb. 224 FA-S 7028-01
Abb. 229 FA-S 4177-01
Abb. 230 FA 6026-08
Abb. 232 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1601060>
Abb. 233 Mal 2732-02, B. Malter
Abb. 243 Neg.-Nr. 3134-0
Abb. 244 FA-S 8314-01
Abb. 250a FA Oe695-12, H. Oehler
Abb. 250b FA Oe695-12, H. Oehler (Ausschnitt)

London, British Museum

- Abb. 55** British Museum (CC BY-NC-SA 4.0)
Abb. 189a 1890,0901.77 | British Museum (CC BY-NC-SA 4.0)
Abb. 240 1817,0308.3AN52149001 | British Museum (CC BY-NC-SA 4.0)

München, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke

- Abb. 40** Museumsaufnahme
Abb. 235 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/720129> (LMU München)

Gemeinfrei

- Abb. 4** von Mustafa Ajlan Abudak (Public Domain) / Wikimedia Commons
Abb. 10 Foto: Accountalive, Bauwerk: Ingenieur André Waterkeyn (1917–2005), Architekten André und Jean Polak (André: 1914–1988, Jean: 1920–2012); Foto lizenziert unter Creative-Commons-Lizenz CC-BY-SA-3.0-DE,

URL: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>

- Abb. 17** <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/curtius1892bdi/0014>
Abb. 24 von Carole Raddato (CC BY-SA 2.0) / Wikimedia Commons
Abb. 52 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel <<http://diglib.hab.de/drucke/fg-143-2s/start.htm?image=00036a>> (CC BY-SA)
Abb. 53 Villanova University <<https://digital.library.villanova.edu/Item/vudl:75216>> (CC BY-SA 3.0)
Abb. 54 <http://arachne.uni-koeln.de/item/clarac/5068>
Abb. 56a <http://arachne.uni-koeln.de/item/clarac/4029>
Abb. 57a Sailko CC BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>), Wikimedia Commons
Abb. 58 Marie-Lan Nguyen (2007), Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org>
Abb. 64 www.metmuseum.org (OASC)
Abb. 196 By Angelica Kauffman – uploaded by Immanuel Giel; Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2616818>
Abb. 197 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764/0001>
Abb. 207 www.metmuseum.org (OASC)
Abb. 208b By Unknown (Cyclades, Greece) (Marie-Lan Nguyen (2007)) [Public domain], via Wikimedia Commons
Abb. 213 www.metmuseum.org (OASC)
Abb. 231 Masur CC BY-SA 2.5
Abb. 234 Von Stadtmuseum Simeonstift in der Wikipedia auf Deutsch, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=47849691>

Abb. 236 Neapel, Biblioteca Nazionale CLA III 392

Abb. 252 Jebulon, CCo,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29185756>

Taf. 3 By Carole Raddato from FRANKFURT, Germany (Porphyry statue of Hadrian, Caesarea) [CC BY-SA 2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>)], via Wikimedia Commons

Taf. 4a-b © José Luiz Bernardes Ribeiro, via Wikimedia Commons
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Taf. 6 by Ad-Meskens / via Wikimedia-Commons

Taf. 7 by Effi Schweizer / public domain
Taf. 11 <http://www.zeno.org/nid/20004230647>, gemeinfrei

Taf. 12 by Marie-Lan Nguyen, gemeinfrei

Reproduktionen nach folgenden Vorlagen

Abb. 3 Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1987, 232

Abb. 5 Tabula Peutingeriana,
<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6642214>

Abb. 6 S. Münster: Cosmographia Universalis (1550) 98–99

Abb. 8 A.: Borbein, Das alte Griechenland (1995) 267

Abb. 9a Monuments et Mémoires. Fondation Eugène Piot 5, 1899, Taf. 7,1

Abb. 9b Monuments et Mémoires. Fondation Eugène Piot 5, 1899, Taf. 8,1

Abb. 11 G. Despinis: Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου. Athen 1971 Taf. 1

Abb. 13 A. Jacquemin, Bulletin de Correspondance Hellénique 106, 1982, 206

Abb. 14 G. Gruben: Naxos und Delos, JdI 112, 1997, Abb. 18

Abb. 15a A. Desgodetz: Les édifices antiques de Rome (1682/1822) Taf. 76 (Ausschnitt). <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5108336>

Abb. 15b A. Desgodetz: Les édifices antiques de Rome (1682/1822) Taf. 77 (Ausschnitt). <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5108338>

Abb. 16b G. Rodenwaldt: Die Kunst der Antike (1927) 572

Abb. 21 H. Herdejürgen: Stadtrömische und italische Girlanden-sarkophage. ASR 6:2,1 (Berlin 1996) Kat. 21 Taf. 30,1

Abb. 22 J. Hackin: Nouvelles recherches archeologique a Begram (Paris 1954) Abb. 130

Abb. 23 LIMC III Taf. 553 s.v. Endymion 37

Abb. 27 Boschung 2003 Taf. 1

Abb. 28 Boschung 2003 Taf. 2

Abb. 29b A. Borbein: Das Alte Griechenland (1995) 242

Abb. 33 L'Orange/von Gerkan 1939, Taf. 5,1 (Ausschnitt)

Abb. 35 Brunn-Bruckmann's Denkmäler griechischer und römischer Skulptur Taf. 751

Abb. 36 Bol 2002, Taf. 252a

Abb. 37 Brunn-Bruckmann's Denkmäler griechischer und römischer Skulptur Taf. 754

Abb. 38 Bol 2002, Taf. 252b

Abb. 39 Ch. Blinkenberg: Knidia (1933) Abb. 80

Abb. 41 J. Liegler: Zeus des Phidias (1952) Taf. 17

Abb. 43 F. Adler: Die Baudenkmäler von Olympia. Olympia II (1966) Taf. 11

- Abb. 46** E. Curtius / F. Adler: Olympia. Die Ergebnisse der vom Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung III (1897) Taf. 48
- Abb. 49** A. Lafréri: Speculum Romanae Magnificentiae (zwischen 1549 und 1582), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3654947> (FA Köln)
- Abb. 50** Monumenti inediti (1829–1833), <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/654573> (FA Köln)
- Abb. 56b** G. Mansuelli: Galleria degli Uffizi (1958) Abb. 5a
- Abb. 57b** M. Christofani, Bollettino d'Arte, Ser. spec. (1981) Abb. 130
- Abb. 59d** Th. Lorenz, Antike Plastik 19 (1988) Taf. 34b
- Abb. 63** H. Herdejürgen: Stadtrömische und italische Girlandensarkophag. ASR 6:2,1 (1996) Kat. 44 Taf. 130
- Abb. 65** P. Kranz: Jahreszeiten-Sarkophag, ASR 5,4 (1984) Taf. 4,2
- Abb. 67** P. Kranz: Jahreszeiten-Sarkophag, ASR 5,4 (1984) Taf. 39,3
- Abb. 68** A. Dosi / F. Schnell: Spazio e tempo (1992) Abb. 42
- Abb. 69** Codex Coburgensis, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1463572> (FA Köln)
- Abb. 74** LIMC III 641 Taf. Nr. 568
- Abb. 76** N. Himmelmann: Herrscher und Athlet (1989) Abb. 30b.
- Abb. 78** A. B. Cook: Zeus II (1965) Abb. 798
- Abb. 79a** Boschung 2013a Abb. 11
- Abb. 79b** S. Ensoli, in P. Moreno (Hrsg.): Lisippo (1995) Abb. 6.16.1
- Abb. 80** A. Greifenhagen, Die Antike XI, 1935, Taf. 4
- Abb. 81** S. Ensoli, in P. Moreno (Hrsg.): Lisippo (1995) 396 Abb. 1
- Abb. 82** A. Greifenhagen, Die Antike XI, 1935, 84 Abb. 20
- Abb. 83** G. Corrozet: Hecatographie (1540)
- Abb. 84** A. Greifenhagen, Die Antike XI, 1935, 70 Abb. 4
- Abb. 85** A. Alcato: Emblemata latinogallica (1584)
- Abb. 86** J. J. Boissard: Emblematum liber (1588)
- Abb. 87** Ch. Aellen: À la recherche de l'ordre cosmique: forme et fonction des personnifications dans la céramique italote (1994) Abb. 85
- Abb. 88** A. Furtwängler / K. Reichhold: Griechische Vasenmalerei II (1905–1909) Taf. 70
- Abb. 90a–b** Die Antiken Gemmen in deutschen Sammlungen I (1972) Nr. 2457 Taf. 223
- Abb. 91** D. Mertens: Der Tempel von Segesta (1984) Beil. 26, 1–3. 6–9. Montage T. Zimmer
- Abb. 92** D. Mertens: Der Tempel von Segesta (1984) Beil. 29, 1–6. Montage T. Zimmer
- Abb. 93** C. Praschniker, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 39, 1952 Taf. nach S. 12
- Abb. 94** M. Fuchs: Glyptothek München VII. Römische Reliefwerke (2002) 109 Abb. 56
- Abb. 99** M. Bergmann: Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Palilia 7 (1999) Taf. 30,2
- Abb. 104** M. Fuchs: Glyptothek München Kat. Skulpturen VII. Römische Reliefwerke (2002) 145 Abb. 83a
- Abb. 105** C. Drago, CVA Italia 18, Taranto Museo Nazionale 2 (1942) Taf. 10
- Abb. 106** A. B. Cook: Zeus II (1965) Taf. 33 (Ausschnitt)
- Abb. 107** L'Orange/von Gerkan 1939 Taf. 38

- Abb. 108** L'Orange/von Gerkan 1939 Taf. 38
- Abb. 109** A. Levi: La patera d'argento di Parabiago (1935) Taf. 1
- Abb. 110** H. Jucker, in: U. Höckmann (Hrsg.): Festschrift für Frank Brommer (1977) Taf. 55,1
- Abb. 111** LIMC III s.v. Atlas (de Griño/Olmos) 8 Abb. 13 (Mitte)
- Abb. 112a** H. Wrede: Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi (1982) 8,2
- Abb. 112b** H. Wrede: Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi (1982) 9,2
- Abb. 124** M.H. Crawford: Roman Republican Coinage (1974) 346/1d
- Abb. 126** M. Spannagel: Exemplaria principis (1999) Taf. 1,2; Bearbeitung T. Zimmer.
- Abb. 127** Degrassi 1946, 92 Abb. 10
- Abb. 151** G. Mansuelli: Galleria degli Uffizi (1958) Kat. 219
- Abb. 154** W. Altmann: Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit (1905) Nr. 111 Taf. 1.2
- Abb. 156** R. Delbrück: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (1929) Taf. 1
- Abb. 157** R. Delbrück: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (1929) Taf. 21
- Abb. 158** H.P. Laubscher, JdI 114, 1999, Abb. 28
- Abb. 159** D. Srejavic, AnTard 2, 1994, Abb. 1
- Abb. 160a** H.P. Laubscher, JdI 114, 1999, Abb. 25
- Abb. 160b** H.P. Laubscher, JdI 114, 1999, Abb. 26
- Abb. 161** J. Deckers, JdI 94, 1979 Abb. 34 (Ausschnitt).
- Abb. 168** Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 27, 1994, Abb. 90
- Abb. 174** Nach D. Boschung, ZAKMIRA 6, 2008, 337 Abb. 8
- Abb. 182** R. Chandler: Marmora Oxoniensia 1763 Taf. 21.
- Abb. 183** D. Boschung, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 56, 2005, 17 Abb. 8
- Abb. 184** J. Faber: Illustrium Imagines (1606) 49, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3152358> (FA Köln)
- Abb. 186** Bolletino di Archeologia 5/6, 1990, 182 Abb. 25
- Abb. 188** J. Spon: Miscellanea eruditae antiquitatis (1685) 152, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/230347>
- Abb. 189b** O. M. Dalton: Catalogue of the Engraved Gems of the Post Classical Period, British Museum (1915) Kat.-Nr. 852
- Abb. 190** B. de Montfaucon, L'antiquité expliquée IV (1719) Taf. 24, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1584007> (FA Köln)
- Abb. 191** B. de Montfaucon, L'antiquité expliquée I (1719) 4, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/219750> (FA Köln)
- Abb. 192** B. de Montfaucon, L'antiquité expliquée I (1719) Taf. 55, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3040955> (FA Köln)
- Abb. 193** J. Spence: Polymetis (1755) 9, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3799904> (FA Köln)
- Abb. 194** J. Spence: Polymetis (1755) 10, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3799905> (FA Köln)
- Abb. 195** G.B. Piranesi, Tivoli: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3054878> (FA Köln)
- Abb. 198** D. Boschung, in: Th. Fischer (Hrsg.): Bilder von der Vergangenheit (2005) 142 Taf. 1

Abb. 199 D. Boschung, in: Th. Fischer (Hrsg.): Bilder von der Vergangenheit (2005) 143 Taf. 2

Abb. 200 Clarac Bd. IV Taf. 622

Abb. 201 Clarac Titelvignette Bd. III,2 und V (FA Köln)

Abb. 202 Clarac Titelvignette Bd. IV (FA Köln)

Abb. 203 D. Metzler: Autopsia, in: Antike und Universalgeschichte. FS Hans Erich Stier (1972) 113–121

Abb. 206 Boschung 2003, 45 Abb. 6–8

Abb. 208a Bulletin de Correspondance Hellenique 1898, Taf. IV

Abb. 210a E. Buschor: Griechische Vasen (1970) Abb. 36

Abb. 210b Deutsches Archäologisches Institut (Hrsg.): Antike Denkmäler II (1908) Taf. 45

Abb. 211a E. Simon: Die griechischen Vasen (1972) Taf. 92

Abb. 211b A. Rumpf: Malerei und Zeichnung der Antike (1953) Taf. 103 Nr. 360

Abb. 219 C. Robert, ASR III, 2 (1904) Taf. 91

Abb. 221 A. Linfert: Der Torso von Milet, Antike Plastik 12 (1973) Taf. 22a

Abb. 223 D. Boschung: Die antiken Skulpturen in Newby Hall (2007) 113 Abb. 26

Abb. 226a B. Fricke: *ecce fides* – Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkunst im Westen (2007) Abb. 63

Abb. 226b Die Kunst der Romanik (1996) Abb. S. 361

Abb. 227 W. v. Massow: Die Grabmäler von Neumagen (1932) Taf. nach S. 42

Abb. 228 A.W. Busch: Militär in Rom (2011) Abb. 71

Abb. 237 P. Noelke, Germania 54, 1976, 410 f. Kat.1 Taf. 37

Abb. 238 M. Spannagel: Exemplaria principis (1999) Taf. 7,5

Abb. 241 F. Roncalli: Antichità dall'Umbria a Budapest e Cracovia (1984) Abb. 4,87

Abb. 245 G.G. Bottari: Musei Capitolini III. Deorum simulacra (1755) Taf. 48

Abb. 246a H. Sichtermann: Die mythologischen Sarkophage. ASR 12, 2 (1992) Kat.Nr. 48 Taf. 48

Abb. 246b Detail von Abb. 246a

Abb. 247c Detail nach W. N. Schumacher: Hirt und »Guter Hirt« (1977) Taf. 27a

Abb. 254 G.B. Piranesi, Pantheon: <http://arachne.uni-koeln.de/item/reproduktion/3314306> (FA Köln)

Taf. 1 A. Ch. Quatremère de Quincy: Le Jupiter olympien (1815) Fontispiz

Taf. 2 M. Bertolotti (Hrsg.): Sculture di Roma antica (1999) 24

Taf. 8 M. Leithe-Jasper: Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna (1986) 143–145 Nr. 32

Taf. 9 Bolletino di Archeologia 5/6, 1990, 181

Taf. 10 A l'aube de la France. La Gaule de Constantin à Childéric (1981) 62 Abb. 28.

Mit freundlicher Genehmigung der Classical Numismatic Group und romanatic.com:

Abb. 103 Romanatic Database ID: 619

Mit freundlicher Genehmigung der Classical Numismatic Group und wildwinds.com:

Abb. 118 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so143.html#quinctia2>

Abb. 119 <http://www.wildwinds.com/coins/rsc/caecilia/caecilia29.8.jpg>

Abb. 120 <http://www.wildwinds.com/coins/rsc/postumia/postumia6.1.jpg>
Abb. 121 <http://www.wildwinds.com/coins/rsc/pomponia/pomponia6.11.jpg>

*Mit freundlicher Genehmigung von
 Freeman & Sear und wildwinds.com:*

Abb. 117 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so040.html>
Abb. 122 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so251.html#tituria4>
Abb. 123 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so249.html#tituria1>
Abb. 125 <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/so382.html#marcia29c>

*Mit freundlicher Genehmigung von
 wildwinds.com:*

Abb. 152 http://www.wildwinds.com/coins/ric/augustus/RIC_0036a.jpg
Abb. 143 http://www.wildwinds.com/coins/imp/octavian/RIC_0254b.1.jpg

Privat

Abb. 47 D. Boschung
Abb. 48 D. Boschung
Abb. 51 Birgit und Hartmut Galsterer
Taf. 5 D. Boschung

unter Verwendung mehrerer Vorlagen

Abb. 116 Montage: T. Zimmer; Vorlagen: (1) D-DAI-ROM 65.1111; (2) D-DAI-ATH-Eleusis 505 (Eva-Maria Czakó); (3) D-DAI-ROM 67.1582; (4) FA 1229-01; (5) FA-S 5299-01; Zeichnung C. Panella, Meta Sudans (1996) Abb. 180.

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.morphomata.uni-koeln.de

Dietrich Boschung (Klassische Archäologie), Professor an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Archäologie als Kunst: Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart*. Morphomata 30, Paderborn 2015. – Zus. mit K.-J. Hölkeskamp und Cl. Sode (Hrsg.), *Raum und Performance – Rituale in Residenzen*. Stuttgart 2015.



WILHELM FINK

